

الفنون الشعبية



العدد ١٣
يونيو ١٩٧٠
الثمن ١٠ قروش



الفنون الشعبية

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

رئيس التحرير:

الدكتور عبد الحميد بوشن

هيئة التحرير:

د. محمود أحمد الحفني أحمد شدي صالح

د. نبيلة إبراهيم فوزي العنيل

د. أحمد مرسى

سكرتير التحرير:

تحسين عبد الحمت

المشرف الفني:

السيد عز ممت

فهرس

| الصفحة | الموضوع |
|--------|--|
| ٢ | ● معهد الفنون الشعبية مشروع جدير بالتنفيذ د . عبد الحميد يونس |
| ٩ | ● الموسيقى الشعبية في التوبة وصانها بالموسيقى المصرية القديمة . د . محمود أحمد الحفنى |
| ١٤ | ● نخيل الجاهل ، ومكانته في ثقافة الشعب د . عثمان خيرت |
| ٢٦ | ● مشهد الشعب دكتورة نبيلة ابراهيم |
| ٢٤ | ● اتجاهات البحث في الأغنية الشعبية د . محمود فهمى حجازى |
| ٤٢ | ● الفولكلور وثقافة المجتمع د . أحمد مرسى |
| ٥١ | ● الذهب ومكانته من التراث الشعبى أحمد آدم محمد |
| ٥٨ | ● قصة حسن البصرى بين التراث الشفاهى والمفون مدلى ابراهيم |
| ٦٤ | ● الازياء الشعبية في الكويت حصة الرطامى |
| ٧٢ | ● الخيال البدالى جابر عصفور (ابواب المجلة) |
| ٩٠ | ● جولة الفنون الشعبية الفنون الشعبية في عصر التكتولوجيا |
| ٩٢ | الحرف اليدوية وصناعات الشعب |
| ٩٥ | الى من نهمل موسيقاتنا الشعبية تحسين عبد الحى |
| ٩٧ | ● مكتبة الفنون الشعبية العادات والتقاليد الشعبية د . محمد الحميد يونس |
| ٩٨ | ● الادب الشعبى في تونس محمد فكرى نور |
| ١٠٢ | ● صور عراقية ملونة محمد أحمد يوسف |
| ١٠٥ | ● عالم الفنون الشعبية الرقص الشعبى في افريقيا وأهميته في الحياة الاجتماعية عبد الواحد الامامى |
| ١١١ | ● قارة أم الصقر جودة عبد الحميد يوسف |

صورة الفلاف الامامى : عروسة المولد ، وهى ترتبط في ذهن الناس بحلول مولد النبوى الشريف ، وما يصاحب ذلك من احتفالات شعبية ودينية ، وعروسة المولد احدى المظاهر البارزة في هذه الاحتفالات . وكثيرا ما يتغتن الصانع الشعبى في صنعها عصفيا ومبتكرا .

صورة الفلاف الخلفى : عمارة نوبية ، تظهر فيها الوحدات الزخرفية والحوائط المرتفعة مما يؤكد اتصالها بالتراث المصرى القديم .

معهد الفنون الشعبية !

.. مشروع جدير بالتنفيذ

الدكتور عبد الحميد بونس

استعان بها في كثير من الأحيان دعاء الرجعية وجنود الاستعمار . ولما كانت أكاديمية الفنون هي الجهاز الذي يعمل على تواصل الأجيال في عالم الابداع والنفوس ويصوغ المستقبل ، بما ينمى له من وعي وعلم وقدره خلافة فان (معهد الفنون الشعبية) سيدعم الأسس التي تقوم عليها الأكاديمية ويكمل المجال الذي يناط بها أن تعمل فيه . . . ولم يعد هناك شك في أن وزارة الثقافة هي المسئولة عن الحفاظ على التراث الشعبي وحمايته من الدخيل ولزائف واذعائه على مسابرة المطور بنفس الخطوات التي أتت - وتتاح باستمرار - للفنون الرفيعة الأخرى . وهذه المهمة ليست مقصورة على تهيئة المعلمين ولكنها تتجاوز ذلك إلى رعاية الابداع الشعبي نفسه مع الكشف عن عبقرياته وإماليه وتصنيفها وعرضها وأعدادها للراشدين والفنانين المبدعين . ولم تتوقف الحياة الثقافية عن الدعوة إلى إنشاء « معهد الفنون الشعبية » منذ أكثر من عشر سنوات ولقد استجابت وزارة الثقافة مشسكورة لهذه الدعوة الجادة الواعية وكان تصورها لأكاديمية الفنون تصورا متكاملًا يستوعب الثقافة الشعبية والابداع الشعبي وليس أدل على ذلك من الاحتفال بوضع حجر

لبنائي حاجة إلى أن تؤكد مرة أخرى الحاجة الماسة إلى إنشاء « معهد الفنون الشعبية » . فالصورة المتكاملة لأكاديمية الفنون لا تتحقق إلا بإنشاء هذا المعهد . . . ولقد عبرت الحياة الثقافية في مصر والشعوب العربية الشقيقة الأخرى عن هذه الحاجة في كل مناسبة . ذلك لأن التراث الشعبي الذي يتوسل بالكلمة والأيماء والإشارة والحركة وشكل المادة يقوم بوظائف حيوية وأساسية للأفراد والجماعات . وهو الذي يربط ماضيتها بحاضرها وبشأنها ثقافية وحضارية وهو الذي يخلق وجودها الإنساني مع الأمم والشعوب الأخرى وهو الذي يخلصها من الرواسب وعوامل الجهود وآثار التخلف وفوق هذا كله يجسم التراث الشعبي أحلام الجماعة تجسيما يدفعها إلى السبر الخثيث في مدارج التقدم .

ولقد أوضحت العناية بالتراث الشعبي ضرورة خلق أجيال قادرة على تمييز الأصل من الدخيل والمنتهول . . . جيل يستطيع أن يخلص مسادا التراث من البقايا والرواسب التي تحول دون الأخذ بأسباب التقدم الحضاري . والتي تحتاج الرؤية الصحيحة للأهداف الحقيقية والتي



والوحدات الموجودة في وزارة الثقافة ، ولا أقول في غيرها من الوزارات .
وعلى هذا الأساس يقتضينا الواجب الثقافي أن نتقدم بهذه الصورة - المجلة والمركز لمعهد الفنون الشعبية ..

أهداف المعهد

ولا تحتاج الأهداف الرئيسية لمعهد الفنون الشعبية إلى كشف أو استقصاء أو حتى إعمال فكر ... أن هذه الأهداف هي :

١ - خلق أجيال من الخاضعين على قدر مناسب من التخصص في ((المأثورات الشعبية)) يلمون بأصولها ومناهج دراستها وتصنيفها إلى جانب الإلمام بالعمل الميداني الذي يتبعها ويجمع وثائقها ونماذجها من بيناتها المختلفة .

٢ - إظهار مجموعة من المتخصصين في ((الفنون الشعبية)) بحيث يبرز التخصص الدقيق في كل من هذه الفنون مع المشاركة في العلم بأصول الفنون الشعبية والقدرة على تمييزها .

٣ - معاونة الحياة الفنية والثقافية على

الأساس لهذا المعهد في نفس اللحظة التي خرجت فيها فكرة الأكاديمية إلى الوجود ولم تعد مجرد معاهد مبعثرة لهذا الفن أو ذاك من فنون الحركة والإيقاع . كما أن المسئولين عن « مركز الفنون الشعبية » وقت ذاك قد بادروا إلى تخطيط ((معهد الفنون الشعبية)) بأقسامه ومتاحفه ومراحل الدراسة فيه . وإذا كانت الوظيفة تخلق العضو - كما يقول علماء الحياة والأحياء - فإن تجاهلها يعد قصورا عن إدراك جوهر الثقافة وعناصرها الحقيقية ووظائفها الإيجابية إلى جانب تدخلها وتكاملها وتأثير بعضها في بعض .

ومع الاعتراف الكامل بالظروف الدقيقة التي يمر بها شعبنا في معركة العصر الحضاري ، فإن إنشاء معهد الفنون الشعبية لا يمكن أن يعد ترفا أو تزيينا أو عنصرا غير حيوي يمكن الاستغناء عنه ، أو - على أقل القليل - تأجيله . وإخراجه إلى حيز الوجود بعد الشعور بالحاجة الملحة إليه يمكن أن يتحقق من الناحية العملية في أضيق الحدود مع الاستفادة الكاملة من المرافق والمعاهد



تواصل الحذف التقليدي في صناعة الفنون والحرف التقليدية أو الشعبية حتى يتاح لها التقدم ولا تتعرض للاندثار أو الانحراف أو التزييف .

٤ - معاونة العاملين في مجالات الثقافة على اختلاف عناصرها ووسائلها وبيئاتها على الإلمام بأهمية الفنون الشعبية وتمييز عناصرها ومعرفة قوانين تطورها ومناهج جمعها وعرضها للأفاد من ذلك في الحفاظ على التراث الشعبي والتقاليد الأدبية والفنية الشعبية .

وهذه الأهداف من اليسير أن تتحقق إذا استوعب « معهد الفنون الشعبية » الجوانب التعليمية والتطبيقية والتدريبية ... أي أن يستوعب الدراسة النظرية لمن يثبت الاختيار استعدادهم لها كما يستوعب العمل الميداني ومناهج التصنيف والعرض والتقسيم . وأن تتسع مسئولية المعهد بحيث تضم « التلمذة الفنية والمهنية » للعاملين في مجال الفنون والحرف التقليدية وأن يعد المعهد دورات - منتظمة

ومتواصلة للعاملين في مجالات الثقافة والفنون .
ومما يضاعف من الاحساس بحاجة الحياة الثقافية إلى إنشاء « معهد الفنون الشعبية » ظهور دعوات مماثلة عند أكثر الشعوب العربية الشقيقة . وهم ينتظرون ريادةنا للطريق توحيدها للتصور وتصحيحا للخطى وتصويبا للمناهج ومن الضروري الافادة من تبادل الخبرات واستقبال بعثات طلابية وبخاصة الأخذ بأسباب التمييز والجمع والتصنيف للتراث الشعبي والإلمام عن علم صحيح بمناهج العمل الميداني وأساليب العرض الفني الملائم لكل مرحلة وكل بيئة .

وتحقيق هذه الأهداف لا يعد طموحا يتجاوز الطاقة ، إذا نحن افدنا إلى أقصى حد من معاهد الحركة والإيقاع والتنسيق بحيث تفنى - في هذه المرحلة على الأقل - بالموسيقى الشعبية والرقص الشعبي والدراما الشعبية كما هو الحال في أكاديميات فنية أخرى . والاستغلال اليقظ للأماكن يجعل التدريس والتدريب في حدود الطاقة الموجودة الآن مع الاعتراف بحاجة ذلك

الى براعة في تبادل البرامج والمراحل والفنون على
الاماكن المتاحة .

٣ - قسم الرقص الشعبي :

وهذا القسم من أهم الاقسام بمعهد الفنون الشعبية ذلك لأن الحركة والايقاع لها جذورها وارتباطها بسائر الفنون الشعبية وسيتم التفريق بين الرقص الشعبي من ناحية وما يسمى خطأ « الرقص الشرقي » من ناحية أخرى . وهذه الدراسة تؤكد الحاجة الى الإلمام بأصول عامة للفنون الشعبية ثم يكون التخصص في فن من فنونها كالرقص الشعبي . ومن الممكن ، بل من المفيد أيضا إنشاء شعبه خاصة بالرقص الشعبي في معهد (الباليه) للإلمام بالتعبير التي تتوسل بالحركات والايقاعات وللأخذ بمناهج العمل الميداني في المواجهة الواقعية للرقصات الشعبية مع الأخذ بالأساليب المقررة في تدوين الحركات المفردة والمركبة وبذلك تخلق أجيال من الفنانين والمصممين والمنفذين لرقصات شعبية معدة للعرض أمام الجماهير الى جانب الارتكاز على تقاليد مكنة في التعبير الفني الخلاق بالحركة والايقاع . وينسحب ما قلناه عن تنظيم البرامج والدروس في الموسيقى الشعبية على هذا - القسم ذلك لأن الطلاب يستطيعون الحصول على التخصص الدقيق في الرقص الشعبي وفي القواعد والأصول العامة للحركة والايقاع اذا أنشئ هذا القسم في معهد الباليه .

٤ - قسم الفنون والحرف التقليدية الشعبية :

وهذا القسم يعين على :

أولا : خلق أجيال من الدارسين المتخصصين في تاريخ الفن التشكيلي وتقاليده وأصوله في وطننا والعمل على الاحتفاظ بمقوماتها الأصلية وبخاصة في هذه المرحلة التي تعمل الآلة الكبيرة على تبديدها .

ثانيا : العناية بالتلمذة الفنية والحرفية التقليدية التي تقوم على تواصل الخبرة مباشرة من جيل الى جيل ومن المسور ان تضم الوحدات المفرقة الى المعهد المقترح مع بقائها في بيئتها التي اشتهرت فيها وليس هناك تناقض ما بين شعبية التلمذة الفنية والحرفية وبين التخصص الدقيق الذي يركز على مراحل متعددة من التعليم النظري والتطبيقي لأن وزارة الثقافة بحكم وظيفتها مسئولة عن رعاية الفنون والحرف التقليدية وليس ادل على الاحساس بالحاجة الى تنظيم العمل في هذا المجال ، من المقترحات المتعددة للتمييز بين الاصيل والزائف في هذا المجال ، كما أن وحدات الرسم والزخرف والتعبير التي تحتاج اليها الصناعات الآلية من الممكن أن تستعار أو تستلهم من الفنون والحرف

أما ادارة المعهد فتخضع لنفس اللوائح التي تدار بمقتضاها معاهد الأكاديمية الفنون . وإذا كنا نضع خططنا متواضعا لمعهد الفنون الشعبية فإن ذلك لا يفضي إطلاقا من حيويته ومكانته من المعاهد الفنية الأخرى وتم يدفعنا الى ذلك الا الموضوع الواجب لمقتضيات الظروف التي نعيش عليها الوعي الكامل بواقعنا والادراك الصحيح لطاقتنا والاستغلال الرشيد لمراقبتنا .

اقسام المعهد

وتصوغ أهداف المعهد الوحدات التي ينقسم اليها ، مع تلك الوحدات الخاصة بصيانة الأجهزة والآلات وشئون العاملين كما أن مركز الفنون الشعبية يظل كما هو ، ولكن في اطار المجهود ونظام الأكاديمية ويصبح أقرب ما يكون الى الجهاز العملي بالنسبة الى المعاهد الفنية التي تعتمد على العمل الميداني من ناحية والعمل التطبيقي من ناحية أخرى وعلى هذا الأساس يتألف معهد الشعبية من الاقسام الرئيسية الآتية : -

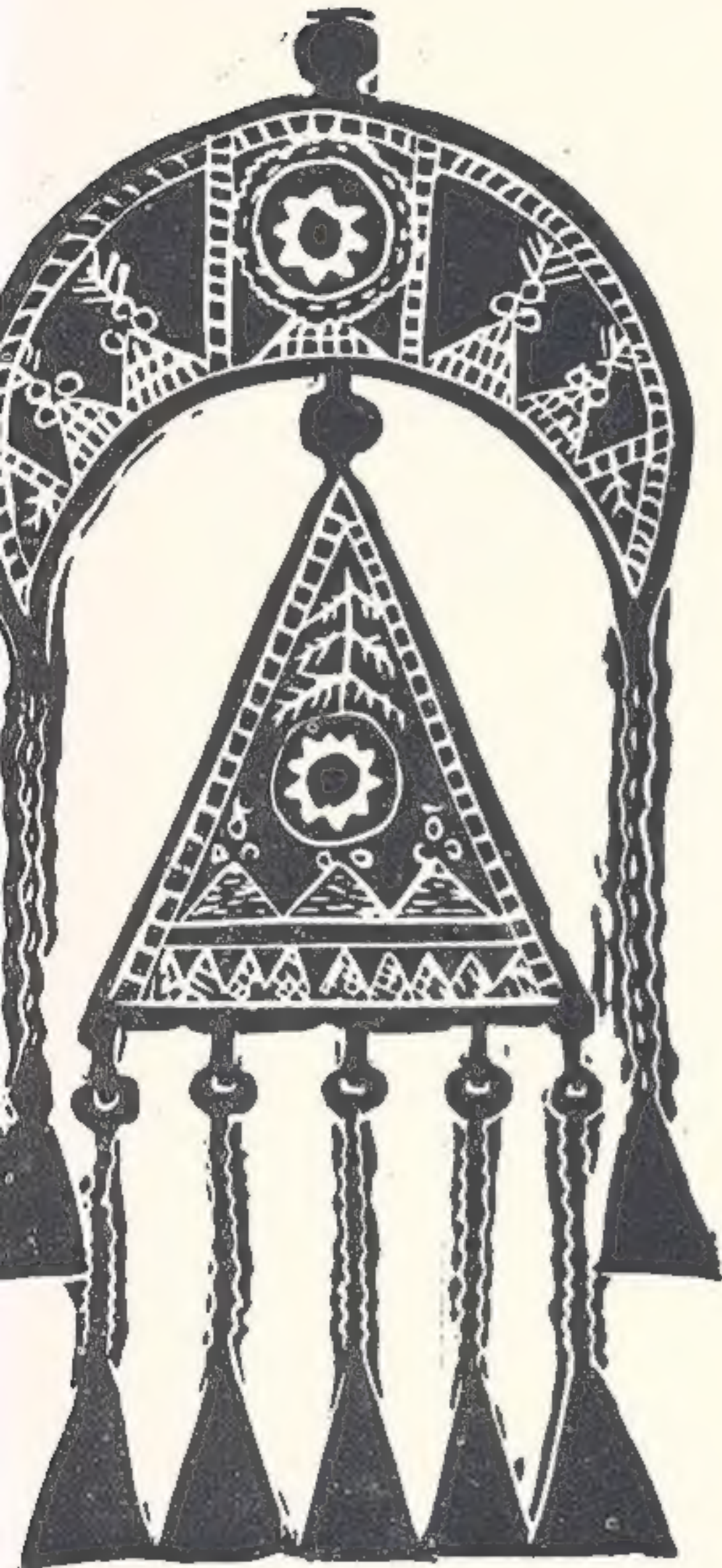
١ - قسم الفولكلور :

ويستوعب الدراسات النظرية والميدانية للفولكلور ومجالاته ومراحل تطوره ومناهج بحثه وتمييز مواده وتصنيفها وتوثيقها والدراسات والبحوث ويستوعب هذا القسم المصنوع الماهام للفولكلور وتحديد المصطلحات وابتساق الانشطة الى فروع كما يتوسل بمناهج العمل الميداني واعداد الارشيف .

ويدخل فيه الادب الشعبي والمصادر التقليدية والممارسات الى جانب علاقته بالعلوم الأخرى .

٢ - قسم الموسيقى الشعبية :

وتقوم الدراسة فيه على الاساس النظري وعلى الاساس التطبيقي والتربوي ومن الممكن بل من المفيد ان ينشأ في معهد الكونسرفتوار « الموسيقى » بالأكاديمية قسم خاص بالموسيقى الشعبية يعنى بمقوماتها واصولها وآلاتها وقوانين تطورها وتقاليد استعمالها . وبذلك يتمكن الدارسون في معهد الفنون الشعبية المشرح من الإلمام التفصيلي - في حالة التخصص - بالموسيقى الشعبية من الكونسرفتوار ومن أسس الأمور تنظيم البرنامج وتوزيع الدروس بحيث يستطيع الطلاب في معهد الفنون الشعبية حضورها .



التقليدية وسيتيح هذا القسم تصحيح خطأ شائع جعل ما يسمى بالصناعات البيئية مجرد عمل من أعمال الرعاية الاجتماعية .

٥ - المكتبة والأرشيف :

وهي الامتداد الطبيعي لمركز الفنون الشعبية بوضعه الحال يقوم على المشاركة في التخطيط للعمل الميداني وتنظيم التنفيذ واحكام التمييز والجمع والأخذ بالأساليب الفنية في التوثيق بعد التسجيل واعداد أرشيف دقيق متنوع مستكمل للبيانات المطلوبة وتدعم هذا القسم مكتبة سمعية بصرية تضم الوثائق الصوتية والتصويرية الثابتة والمتحركة الى جانب الكتب والدوريات والمجموعات المدونة .

ومن الطبيعي أن تكون هناك وحدات للصيانة الى جانب الجهاز الإداري الذي ينظم جانب الانضباط الوظيفي في المعهد طبقا للقوانين العامة وقانون الأكاديمية ولائحة المعهد .

أما المتحف المكشوف فإن الظروف تحول بيننا وبين تنفيذ مشروعه في الوقت الحاضر مع الاعتراف بالحاجة اليه استكمالا للتصور الصحيح لمدينة الفنون ولكن ذلك لا يمنعنا من : -

- ١ - تنظيم متحف مركزي محدود أو معرض دائم للمقتنيات والنماذج والصور الشعبية .
- ٢ - إقامة معارض إقليمية ونوعية في وحدات وزارة الثقافة بالأقاليم وهو عمل لا يكلف شيئا يذكر .

- ٣ - اعداد معارض متنقلة الفنون والأزياء والأدوات الشعبية تنتخب بدقة تميزا لأصالتها من ناحية وحسن تمثيلها لثقافتنا الشعبية والحضارية من ناحية أخرى .

طلاب المعهد

وتحدد أهداف معهد « الفنون الشعبية » المؤهلات التي ينبغي أن تتوفر في الطلاب الذين يلتحقون به : -

أولا : لما كان هذا المعهد في واقع امره تخصصيا دقيقا وحيويا في وقت واحد فإن هذا يفرض على الدارسين أن يكونوا من الحاصلين على ليسانس أو بكالوريوس أو دبلوم من الكليات الجامعية (الدراسات الإنسانية) ومن المعاهد الفنية العليا وما يعادلها ذلك لأن المطلوب هو متابعة الدراسة العليا لتحصيل تخصص دقيق في المأثورات والفنون الشعبية ، لا من حيث القدرة على التعليم أو الممارسة فحسب ، ولكن من حيث الخبرة بتمييز التراث الشعبي ومناهج عرضه واستغلاله في تثقيف الجماهير وصقل أذواقهم ومعاونتهم على



مسيرة التطور الحضاري والاجتماعي والتكنولوجي . ولا بد من مستوى على قدر من الرفعة والامتياز يثبت ميل الطالب لهذه الدراسة العليا وذلك التخصص الدقيق ورغبته في أن يعيش به وله .

ثانياً : تفرض رعاية الهيئة الاجتماعية ، ممثلة في وزارة الثقافة للتراث انغنى الشعبي أن يتيح هذا المعهد لأصحاب المواهب الذين يصرون في محاولاتهم الإبداعية عن تراث الشعب ووجدانه أن يلتحقوا بمعهد الفنون الشعبية تعميقاً لمعارفهم وصقلًا لأذواقهم وتزويدهم بالمناهج الحرفية التي تناسب وسائلهم في التعبير الفني . وتفرض هذه الرعاية أيضاً على المعهد أن يفتح أبوابه للحدائق في مجال الفنون والحرف التقليدية أخذاً بمنهج « التلمذة » المهنية والفنية . ويستتبع هذا بالضرورة أن تضم وحدات الممارسة والتلمذة المهنية والفنية التقليدية إلى معهد الفنون الشعبية مع بقائها - كما سبق أن ذكرنا - في بيئاتها التي اشتهرت فيها . وهذا النوع من انطباع يقتضي وضع اختبارات دقيقة تكشف عن المواهب وتبين مدى الحدائق المنشود .

ثالثاً : أن وضع برامج تدريبية تقوم على أساس المعارف النظرية والمواجهة الواقعية للظواهر والآثار والمقتنيات يضم إلى المعهد طلاباً من العاملين في مرافق وزارة الثقافة المختلفة . وهذه البرامج لا بد أن تناسب الأهداف المقصودة

من التدريب وتكافؤ في الوقت نفسه تخصص الموظفين الذين يراد تدريبهم ومن الممكن أن يحضر هؤلاء العاملين بعض دراسات المعهد في إطار مرحله أو تخصص معينين إلى جانب الدورات التدريبية التي ينظمها المعهد طبقاً لقدراته من ناحية واحتياجات وزارة الثقافة من ناحية أخرى .

ومن المفيد إلى أقصى حد أن يؤخذ بنظام « البعثات الداخلية » للممتازين من العاملين في وزارة الثقافة بحيث تتاح لهم دراسة عليا وتخصص دقيق يقيدهم في عملهم ويرقى بهم في مدارج المعرفة والوظيفة معا . وهذا النظام ينسحب على الوزارات الأخرى مثل وزارة الشباب والإرشاد القومي وهي الوزارات التي تحتاج إلى الدراسة العليا التي ينهض معهد الفنون الشعبية بتبعاتها .

وإذا كانت الفنون الشعبية هي التي تحقق وجدان الجماعة فإن دراستها على الصعيد القومي يستلزم الأخذ بنظام الوافدين من الدول العربية الشقيقة التي بدأت تعنى بالفنون الشعبية الزمنية والتشكيلية . وبذلك يفتح المعهد أبوابه لبناء الدول الشقيقة كغيره من الكليات والمعاهد . واجتماع الطلاب العرب المتخصصين في الفنون الشعبية سيجعلهم فوق الأخذ بالمناهج العلمية يتبادلون المعارف ويتعاونون في التعريف والعرض

« دكتور عبد الحميد يونس »

الموسيقى الشعبية في النوبة

وصلتها..

بالموسيقى المصرية القديمة

دكتور محمود أحمد الحفنى

والجزء الجنوبي من بلاد النوبة المصرية أعنى بلاد تلك المنطقة نسبيا ، نظرا لحسوبة بعض أرضه ، وهو لذلك أكثرها ثراء فنيا - وأهل النوبة بصفة عامة شديدو المحافظة على عاداتهم وتقاليدهم المتوارثة ، حريصون عليها ، معتزون بأصالتها يتزاجون فيما بينهم حرصا منهم على بقاء أسلافهم وعشائرتهم . ولذلك بقيت لغتهم القديمة التي يتخاطبون بها فيما بينهم على الرغم من عدم تدوينها ، كما عاشت . . بينهم عادات وتقاليد قديمة لم تتأثر كثيرا بتيارات المدينيات الحديثة . وقد ساعد على بقائها عزلتهم في الحياة طوال هذه القرون والحقاب .

ولئن عجز علماء اللغات عن تعزيز الزعم بأن لغة أهل النوبة هي من بقايا اللغات المصرية القديمة وتقديم ما يؤيد هذا القول تأييدا مطلقا يبعد به عن مجسرد الفروض والاستنتاج ، فإن علماء الموسيقى أسعد حظا منهم في هذه الناحية ، إذ يستعملون التاريخ بتقديم الوثائق من نقوش وآلات موسيقية عثر عليها في التفرجات ، وما تزال هي بعينها مستعملة في تلك الجهات دون تغيير أو تطوير .

وهذه إحدى مزايا الآلات الموسيقية في خدمتها للتاريخ العام . . ذلك بأن تلك الآلات ليست كالتماثيل أو المسكوكات التي تدل على مجسرد حضارة عصر معين ومدنية بذاتها ، إنما الآلات الموسيقية في انتقالها من جيل إلى جيل ، ومن

القبائل النوبية مجموعة ضخمة تسكن أرضا تمتد رقعتها على جانبي وادي النيل ، في مصر والسودان معا ، من جنوب مدينة أسوان حتى تبلغ مشارف الخرطوم . وهي بذلك تنقسم تقسيما إداريا فقط إلى قسمين : بلاد النوبة في مصر وبلاد النوبة في السودان . وتحتل أراضي النوبة المصرية (قبل التهجير) بين أسوان ووادي حلفا . ويقولون إن أصل هذه القبائل منحدر من سكان وادي النيل الأقدمين ، وإن كلمة « النوبة » لفظة مصرية قديمة معناها باللغة الهيرغليفية «أرض الذهب» حيث كانت توجد مناجمه هناك .

ومنذ القرن السابع الميلادي غزا العرب بلاد النوبة من الناحية الشمالية قادمين من مصر ، كما أن مجموعة عربية أخرى استمرت تعبر البحر الأحمر لقرون طويلة مهاجرة عن الجزيرة العربية حتى أصبحت تلك البلاد في مجموعها عربية اسلامية .

وأما النوبة بصفة عامة يتكلمون اللغة العربية إلى جانب لغتهم الخاصة ، وهي لغة غير مدونة يزعمون أنها منحدره أيضا من اللغة المصرية القديمة ، ويسمونها « الرطان » .

والنوبي فنانون بطبعه ، شغوفون بالزخرف والنقش . . شديد الميل لسماع الموسيقى والتأثر بها ، وأن لم يبلغ فيها بعد إلى مستوى الاحتراف بالمعنى الحديث لهذه الكلمة .



الساى الطويل



عارفة بالكارة من نقوش
الأسرة ١٨ بمدافن طيبة مقبرة ٢٨



عارفة بالكارة من نقوش
الأسرة ١٩ فى طيبة مقبرة ١١٢

القصيب الجانبى الطويل زاد توتر الأوتار وارتفعت
حدة الصوت ، وعلى العكس اذا كان تحريك
الحلقات الى ناحية القصيب الجانبى القصير قل توتر
الأوتار وزاد الصوت غلظا .

ويحمل العارف هذه الآلة على صدره أثناء
العزف بها فى وضع أفقى (صورة) أو رأسى
(صورة) . ويصمم على الإيتار باليد اليسرى ،
وتوقع اليد اليمنى على الأوتار اما بالأصابع مباشرة
أو بمضرب .

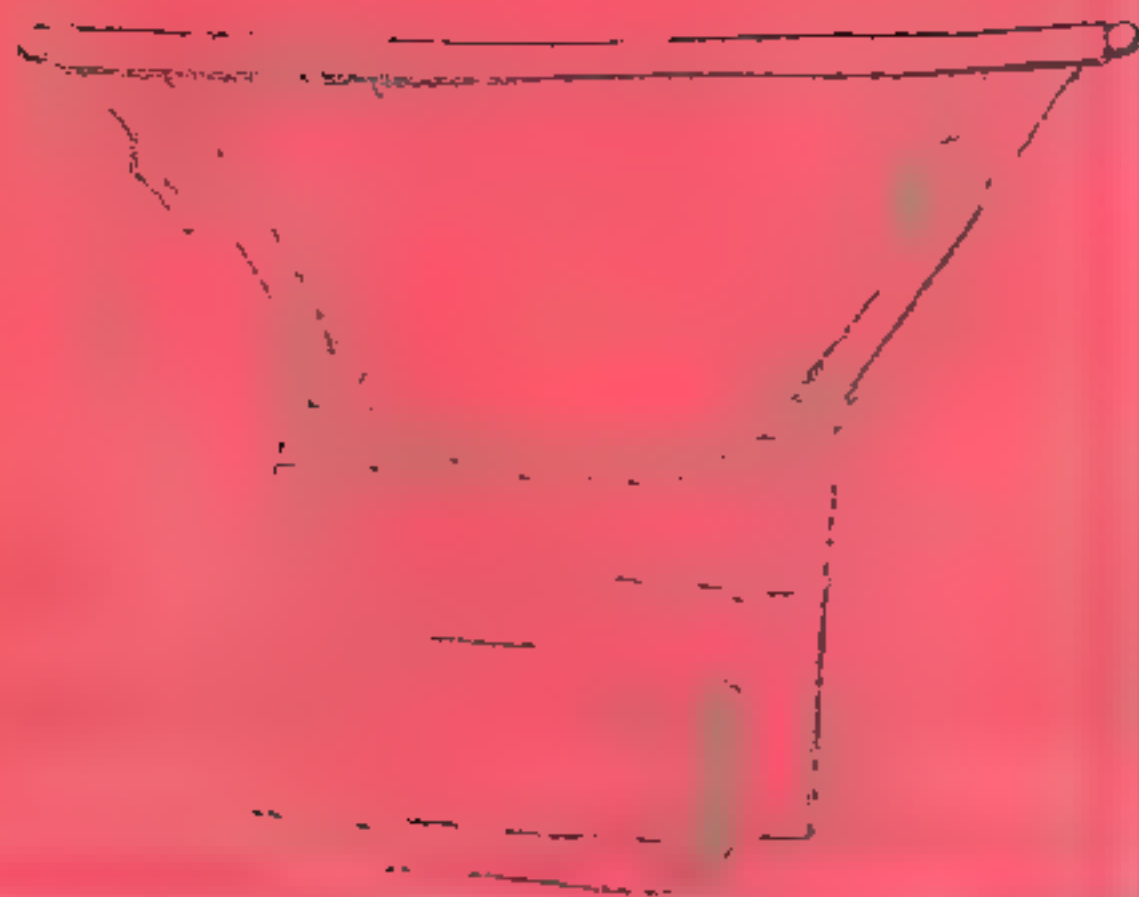
وهذه الآلة المنتشرة فى بلاد النوبة ، هي الآلة
المحبة أيضا فى منطقة القبائل والمعروفة هناك
باسم « السمسمية » . وهي آلة فرعونية احتفظت
بها بلاد النوبة دون أن يطرأ عليها أى تغيير .
وهذه الآلة تسمى باللغة المصرية القديمة كنسر
(كنسر الكاف وشديد النون المفوحة) ، واشتق
من هذا اللفظ تسميتها العبرية كنور ، والعربية
كناره (كنسر الكاف : نشديد النون المفوحة) .
وقد ظهرت فى مصر حوالى سنة ٢٠٠٠ ق.م . وكان
يستعملها العارف ، على النحو الذى يستعملها
عنده سواحيل اليوم فى المنطقة المصرية والسودانية
أجمليا فى وضع أفقى (صورة عازفة بالكارة من
نقوش الأسرة الثامنة عشرة بمدافن طيبة مقبرة
٢٨) أو رأسى (صورة عازفة بالكارة من نقوش
الأسرة التاسعة عشرة فى طيبة مقبرة ١١٢) .

وقد رأينا فى إحدى المقوش المصرية القديمة
امرأة تعرف بتلك الآلة وتضرب بيدها من حين

عصر الى عصر ، ومن أرض الى أرض . أشبه شىء
بأنه وجات الهوائية التى تنقل الصوت من مصدر
إرساله الى موضع استقباله أمينة عليه محافظة على
أصواته . وكلما بعدت القبائل على التأثير بالمدينتان
لأسباب اجتماعية أو جغرافية ، بقيت تلك الآلات
على حالتها التى انتقلت بها إليها دون تغيير أو
تطوير .

فلمسلط الأصوات . من على الآلات الموسيقية
المستعملة فى بلاد النوبة فى الوقت الحاضر لنرى
مدى مطابقتها لمثيلاتها من الآلات المصرية القديمة .
آلات وترية :

الآلات الوترية الرئيسية التى يستخدمها أهالى
النوبة هي « الطمبورة » وقد يسمونها « القمار » ،
أو « قسر » (كنسر القاف والسين) . وهي آلة
ذات خمسة أوتار معدنية بحرى سمى بها وبنى
السم الحماسى . صندوقها المصنوع من المعدن
(طبق) ، وفى الماد ما يصنع من الخشب ، معطى
رفعة من الجلد الرقيق . يخرج منه قاصبان
جانبيان من الخشب أحدهما أقصر من الآخر ،
يقطعهما قصيب أمامى يزلق عليه حلقات تثبت
فيها الأوتار من أحد طرفيها ، ثم تنزل الأوتار فى
مستوى الصندوق المصنوع لتثبت فيه من طرفها
الآخر . وليس لهذه الآلة مفاتيح أو ما يسمى
بالملاوى تسوى بواسطتها الأوتار كما هو الشأن
فى جميع الآلات الوترية الأخرى ، إنما تسمى
أوتار تلك الآلة عن طريق انزلاق الحلقات على
القصيب الأمامى . فإذا كان تحريكها ناحية



كنارة محفوظة في متحف برلين

وفضلا عن توافر هذه الآلات على اختلاف أنواعها في نقوش الدولة القديمة (وكان السلم الحماسي هو المستعمل في تلك الدولة) فإن عددا كبيرا منها عثر عليه في الحفريات المصرية ومحفوظ في المتحف المصري بالقاهرة وفي كثير من المتاحف المصرية في عواصم العالم .

الآلات الإيقاعية :

أكثر الآلات الإيقاعية انتشارا في بلاد النوبة الطارة (١) وهي ذوع من الدفوف ذو وجه واحد من الرق غم ذي صنوج .

وتكثر في منطقة النوبة السوداء اسمعالم الطبول السوداء ، وهو طبل ذو شكل الربوب ذو وجه واحد من الرق مشدود على حافته العليا من شدة من شدة متجة صلبة . ويحمل على حامل من الخشب عليه . وقد يصنع على أشكال أخرى متغايرة .

والى جانب هذه الدفوف والطبول «صاحب أد» الإيقاعي «صنوج» في أروقة المصممين بالأسدي والبق بالأرجل .

وإذا ما عدنا إلى المدنية الموسيقية في مصر في عهد الدولة القديمة وجدنا أهم الآلات الإيقاعية هي الإبريق «صنوج» من جسم الطبول والدفوف . من بعد عثروا في صناعة المصمفات فلم يستغنوا بالتصفيق بالأيدي والبق بالأرجل بل صنعوا من

الخشب شملت عليه وجه من حلة الطبول
سحب من كفة «أطرو» ، فليس أطرو إلا أطرا من
الخشب شملت عليه وجه من حلة الطبول

لآخر على الصندوق المصنوع في أثناء العزف تقوية للإيقاع ، وهو ما يجعله أيضا بعض العازفين بهذه الآلة من النوبيين . ومن طريقة الاستعمال هذه يمكن أن نفهم تسمية العرب لهذه الآلة أحيانا بالصنج ذات الأوتار ، إذ الصنج أيضا من آلات المقر .

وقد عثر في الحفريات المصرية على خمس قطع من هذه الآلة ثلاث منها محفوظة في المتحف المصري بمرلين الشرقية (صورة) وواحدة في ليون هولندا ، وواحدة بالمتحف المصري بالقاهرة .

آلات النفخ :

أهم آلات النفخ المستعملة في بلاد النوبة هي ما يعرفه الموسيقيون باسم «السلامية» و «الكول» (والثانية حواب الأولى) . وهاتان الآلتان وفصيلتهما قصبات من الغاب مفتوحة الطرفين . ويسمى بها العرب القصبة أو القصاية . ويحمله الموسيقي معه عددا من هذه الآلات مختلفة الأطوال والأحجام لاستعمال ما يتناسب منها والنغم الذي يصدر منه الدخان والطاقة الصوتية التي يؤدي منها حدة ، غلطا .

وإذا ما رجعنا مع التاريخ إلى أكثر من ستة آلاف عام وجدنا الفرقة المصرية القديمة لا تعرف من آلات النفخ إلا هذه الآلات المصنوعة من الغاب ومنها آلات الناي الطويل الذي يستعمله العازف وهو واقف والناي القصير الذي يستعمله وهو جالس ، ثم آلة الرمارة المزودة ذات الأربعة ثقوب والصغارة ، وكلها مهيأة لأداء ألحان السلم الحماسي (٣ صور) .



الخشب والمطام ، وفي أحجام مختلفة ، الأيدي
المصغرة والرؤوس المصغرة والألواح المصغرة الخ .

...

الغناء :

وبعد هذه اللوحة العابرة عن الآلات الموسيقية
نتقل الى الحديث عن طابع الغناء الشعبي والرواية
الشائعة في بلاد النوبة ، ومدى صلتها بالأغاني
المصرية القديمة .

لا جدال في أن لأغاني في الدولة ، معساس
ثقافتها وميران حصارتها . وكما ارثى الشعب
ارتقت معه أغانيه . وتمتاز أكثر الشعوب حصاره
في العصر الذي يعيش فيه بظاهرة واضحة هي
تنوع ألوان الصاء بما يساير مطالب الحياة
الاقتصادية من الأعيان العاطفية وأغاني العمل
وأغاني الماسبات والأغاني العومية والدمية وأغاني
الاعلام ولرفيه والتمسح بالحياه الخ . وتلك
الظاهرة بعينها تتمثلها واضحة في الأغاني المصرية
القديمة ، كما نرى امتداد ظلالها في بلاد النوبة .
وهي أغاني عفيفة خبرة تميل الى ذكر العمل والقيام
بالواجب .

ومن الأغاني المصرية القديمة في الحص على عمل
الحير :

« اعط العيش لمن لا حقل له ، وقدم لنفسك
من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الآخرة » .
وكما نلمس في حياة فلاحنا المعاصر مصاحبه
لتوره أو حيوانه في الحقل ، والبدوى لجمله في
الصحراء ، وكيف يشعر كل منهما بمسئوليته
نحو صديقه الحيوان وأنه شريكه في الحياة ،
يحاوره ويخاطبه ويناجيه كأنما هو انسان مدرك
يفضى اليه بما في قلبه من عميق المشاعر والتعاطف
والحرص والاعتزاز . . . فائما نجد هذه الظاهرة
بعينها في الأغاني المصرية القديمة وما يماثلها في
الأغاني الشعبية النوبية .

ومن الأغاني الشعبية المصرية القديمة قول
العلاج يخاطب ثيرانه في أثناء درس القمح

« ادرسى لنفسك ، ادرسى لنفسك أيتها الثيران »
« ادرسى لنفسك ، فهذا القش علفك ، والقمح
روت سيدك » .

« لا تكل ولا تعرف في العمل هوادة فجو هذا
يوم معتدل » .

فإذا اسعدنا عبر الدهور والعصور بما يربو على
أربعة آلاف عام فائنا نستمع بين أغنيات بلاد النوبة
أغنية شعبية يخاطب فيها البدوى حمله أثناء سيره
في الصحراء ، فيعتدحه ثم يذكره بأنه سيده الذي



في غالبته بمصاحبة جماعية وفي إطار السلم الخامس .

وكثيرا ما تكون للأغاني الشعبية في تلك المنطقة قيمة موسيقية كبيرة وميزة فنية عالية ، أملت بها على الفنان الشعبي الموهبة الطبيعية والاستعداد الفطري ، فرى المفسى هو الشاعر وهو المؤلف والممثل والمؤدي وذلك على الرغم من أنه في غالبية الأحوال غير محترف لهذه الصناعة، إنما هو مجرد فلاح أو بدوي ، أو صاحب مهنة أخرى يتكسب منها عيشه . والشعب النوبي في جملته موسيقي بالفطرة حتى أن جماعات الموسيقيين حين يظهرون استحيائهم للفنائه يؤدون عبارات هذا الاستحسان بعبارة من نفس الدرجة الصوتية التي يستقر عليها قعلات اللحن . ومن أدنى أدنى المنة نوع بسموته «النميم» وببسة يجلس المصون اثنان أو ثلاثة أو أربعة القرفصاء على شكل دائرة ويفنون بالتبادل الواحد بعد الآخر ، يصاحبهم المرددون مع الضرب بآلات الطار(١) والتصفيق بالأيدي . وكثيرا ما تجري تلك المصاحبة على «يقاع مستقل بذاته» بسيط أو مركب ، مغاير لايقاع الفنائه بحيث يحدث أحيانا ثلاثة أنواع من الايقاعات في وقت واحد . . . وذلك ما نسميه من الاصطلاح الموسيقي تعدد الايقاع . ويعرفه الأوربيون باسم «بوليريثم»

د . محمود أحمد الحفني

(١) وقد تستعمل الطبول السودانية بمنطقة النوبة في السودان .

يقوم على حمايته ، ويعترف له بأنه قضى في حواره حياة سعيدة بعيدة عن دهاء الناس ومكرهم .

ومن الأغاني العاطفية في العهد الفرعوني القديم وصف الحبيب لشجرة الحمير التي سبلنقى تحت ظلالها مع حسنه فيقول :

« ان شجرة الحمير . . التي قامت يدي بفرسها . . هاهي ذي تنهيا لتكلم ، وان كلامها كالعسل » وتمتد فلال تلك الأغنية الشعبية القديمة فنستمع الى النوبي المعاصر في إحدى أغنياته العاطفية يقول :

« ان ماء الكوز الموضوع تحت زير حبيبي له طعم قمر الدين » وكان المصريون الأقدمون كلعين بالزهور والعطور وان اشعارهم ونصوص أهازيجهم راحرة بالإشارة الى تلك الناحية . فمن أغانيهم الشعبية في المناسبات قول المفسى المصرى القديم في ليلة شم السسم .

وكذلك سرى كتب النوبيين يطلق النحور ويصيح اكليل زهور اللوتس على ساقى تختك (يعنى زوجته) وصدرها ، تلك الأخت المقيمة في صدرك ولتصدق الموسيقى .

وكذلك نرى كلف النوبيين يطساق البخور والزهور والعطور التي لا يحلو منها بيت ولا تعوزها مناسبة .

وكما أن الأغاني النوبية في معانيها جادة رفيعة فإنها كذلك في أدائها لا تعرف الخلاعة والميوعة ولا التلاعب بحروف العلة . وأداء هذه الألحان يجري

مكتبة
مكتبة



لم يجد الناس قديما في مختلف بواحيهم وبيئاتهم، ما يستعينون به في الحصول على حاجاتهم ومستلزمات حياتهم، سوى النخلة التي بطاويها وما يحيط بهم من حيوان ونبات، وهكذا شكلت أياديهم بعد أن هداهم تفكيرهم العديد من الصناعات من مختلف هذه الصناعات، ومشات الصناعات الفخارية، والصوفية والحلدية والخصوية التي ما زال الكثير من مادحها تراثا شعبيا متوارثا حتى الآن، ومن أبرز هذه الصناعات من بين العديد من الصناعات « نخيل البلح ».

ويعتبر نخيل البلح من الأشجار المعمرة التي عرفها في مصر من عصر ما قبل الأسرات، ويحتمل أن يكون موطنه الأول (كما جاء على لسان آدم كتاب العرب) حدى حرر الخيل العربي ومنها انتشر نحو الهند ثم إلى الشرق الأقصى حتى الصين، ويقول (بلاخر) أنه دخل الهند في أوائل القرن الثامن عقب الغزو الأول للمسلمين لها، كما ذكر أن المسلمين كثروا العجر به حتى أنه لا ينمو جيدا في أي قطر لا يدين بالدين الإسلامي، ويعتبر الفينيقيون أول من نشر رعايته في حوض البحر الأبيض المتوسط، ويقول (دي كابلوني) أنه نسي في مصر من المنور التي كان يلقبها الفزاة الآتون من جهة الشرق أو الغرب بعد أكل ثمارها أو على يد الأعراب الرعاة الذين وفدوا إلى مصر من بلاد العرب.

وقد جاء ذكره في القرآن الكريم في سورة مريم (فأوحاها سبحانه إلى حذع اسحقه زار يايتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا نساها من بختها الا تحزني قد جعل ربك نحيك سريا = وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا = فكل واشربى وقرى عبنا فاما ترين من البشر احدا فقولى انى نزلت للرحمن صوما فلن اكلم اليوم انسيا) . وورد في الاحاديث النبوية الشريفة أن النبي عليه السلام أحد حريصة رضة وشعبها بصبين وأماها على فري رحلى ثم قال فيما ليعبدان ولعله يحف عوب ما لم ييسا، وقد ناسى به بريدة الصحابي رضى الله عنه فأوصى بوضع سسحف نخيل البلح على قمره، كما أوصى النبي بالبلح طعاما للحوامل فقال (اطعموا نساءكم التمر فان من كان طعامها التمر خرج ولدها حليما)، وقال أيضا (اما الرطب فطعام مريم ولو أراد الله لها طعاما خيرا منه لاطعمها اياه) . وقد أشاد بذكره الشعراء وأطنب في وصفه الكتاب في مختلف العصور، كما عثر في الأديرة القبطية القديمة على أساطير تخص

نخيل البلح وتدل ذلك يرجع إلى ن ثماره نبات طعام مريم لاوحد مدة حملها لمسيح عليه السلام.

ويعتبر نخيل البلح من أكثر النباتات قيمة لدى المصريين منذ عهد الفراعنة حتى وقتنا هذا لما له من قيمة اقتصادية كبيرة وأهميته خاصة فيما من حرم من أخراجه لا يرضى عليه مصنعه أو تستمد منه منفعة ويقوم عليه صناعات كثيرة يجعله وحده قائمه بذاتها تشتت مكائته من ثقافة الشعبية.

ولقد قدس المصريون القدماء نخيل البلح، وكان من أهم الأشجار التي اودانت بها حدادتهم، واحبوا أكل ثماره طازجة أو مجمعة، واستعادوا من مختلف أجزائه فجهروا منها الكثير من الصناعات والادوات واستعانوا به في فنونهم ونفوسهم، وقد ذكر اسم نخيل البلح ضمن نفوس بعض المقابر من عصر الأسرة الخامسة، وكثر تمثيل النخيل على جدران مقابر الدرة الحديثة ومعابدها وخصوصا مقابر (الجرنه) ومعبد الدبر البحري بطيبة من عصر الأسرة الثامنة عشرة (حوالي ١٥٥٥ ق.م)، وظهرت بانفسها وانعابها المصرية القديمة أعمدة ضخمة صنعت بيحانها على شكل النخيل.

وكان المصريون القدماء يطعمون لفظ (بنر) على كل شيء حلوا الطعم، وقد يكون هذا اللفظ أساسا لاشتقاق اسم نخيل البلح (بنوت) . وكانوا يسمون ثمار البلح أسماء عدة منها (بنر) ونبيل البلح (بن ووت) أو (بنجا) كما كانوا يسمون الياف القمد القاعدى للأوراق (س ن ج بنى) والأوراق (انجت) وحشيش نخيل البلح (با). وكانوا يجنون الثمار في سلة تسمى (مسن) ولعلها هي المعروفة لدينا الآن باسم (عشنة).

ولقد عثر على بقايا من سوقه في حفائر العصر الحجري القديم في الواحات الخارجة، ولم يعثر على ثماره الا منذ عصر الدولة الوسطى (حوالي ٢٠٠ ق.م) على الرغم من ورود اسمه ضمن قرايين الدولة القديمة، وإن كانت قيد وجدت إحدى بذوره في حفائر حلوان ويقال إنها تشع عصر الدولة القديمة، كما عثر في مقبرة قرب ارميت على مومياء من عصر ما قبل التاريخ ملفوفة في حصير من ورقات نخيل البلح، وعلى محلة صغيرة كاملة بأحدى مقابر سقارة حول مومياء من عهد الأسرة الأولى (حوالي ٣٢٠٠ ق.م)، كما اكتشف في حفائر القطا بمحاضة الحيرة أنهم كانوا يشدون محساور الأوراق (الحرير) على

موميات موصى بهم لىعى الايدى والارجل مسسمة،
كما جعلوا من انوربقات الحديد السو مرات
موصاهم .

وم يصغر فائدة تحيل الملح عند المصريين
القدماء على اكل ثماره ، بل استخرجوا من
مفعوعها ، نوعا من الثمر استعملوه فى عمليه
الحجيط لاحتوائه على الكحول ، واستعانوا
بحدوده فى عصر ما قبل الاسرات فى بسيف
منارلهم المصنوعة من المس ولما استعملوا الاحجار
فى البناء قلدوا شكل جدوعه فى اسقف مقابرهم
كما يشاهد فى مقبرة (دع وار) بالحيزة من عصر
الاسرة الرابعة (حوالى ٢٧٢٠ ق م) و (بتاح
حطب) بسقارة من عصر الاسرة الخامسة .

اما محاور الاوراق (الجريد) فاستعملوها فى
شبيد الحطائر وفى تغطية مسقوف منازلهم ،
وفى تجهيز العراجين للسكتابة او التسلوبين بعد
هرس اطرافها ، كما استعملوها بعد شفاها فى
عمل الاقفاص وفى تجهيز حصر لسجيف الجبس .
واستعملوا الوريقات كاملة او بعد شفاها الى شرائع
رقيفة فى صناعة الحصر وأنواع السلال والمناخل
والاطباق والمراوح والصنادل . اما العساليج التى
تحمل الثمار فقد جهزوا منها المكائس والعراجين .
ومن ليف الاغصان القاعدية جدلوا الحبال والحوايا
التي توضع على الرأس عند حمل جرار الماء وعملوا
الاكياس والشباك ، كما استعملوها فى الاسرة
الحادية والعشرين فى تثبيت صفوف التمر
المستعار الذى كان يضعه القسيس على رؤوسهم .

وكانوا يستعملون اشواك اوراق نخيل البلح
فى تجهيز فخاخ صيد الفزلان والتياتل .
وتتركب هذه الفخاخ من حلقة من الجريد يثبت
بها عدد كبير من هذه الاشواك تتجه اطرافها
المحادة نحو بؤرتها ، وتربط بحبل متين مجدول
من شعر الماعز ، وتثبت بخية فى وتد من الجريد .
ثم توزع فى الاماكن التى يرتادها الفزال والتمتل
وتفرس الاوتاد فى التربة وتعطى كلها بالرمال .
فادا ما وطئها باقدامه انزلت الطلغ الى اسفل
وسط حلقة الشوك وتعذر عليه استخلاصه ورمى
فى مكانه لا يستطيع حراكا ، فسرع اليه الصياد
لمقتصر عليه حيا . وما زال هذا النوع من الفخاخ
يستعمله السود فى الصحارى المصرية وفى
السودان .

وفى برع المصريون القدماء فى عمل نماذج من
الفسيفساء لثمار البلح واوراقه ، ونظموها فى

شكل قلانه للترزين بها . كما احتفظوا فى مقابرهم
بنماذج لنخيل البلح من الخشب وغيره تيمنا بها
واعنادا منهم بانها قد تعود الى حالتها الطبيعية
فى الحياة الاخرى .

وقد نعن المصريون القدماء فى عمل الباقات
الحسائية من اوراق نخيل البلح بعد جدل
وربقاتها وعقد الزهر اليها . وما زال هذا التقليد
القديم الذى ورثه المصريون عن اجدادهم الفراعنة
متبعا حتى وقتنا هذا فتمسعون جريد البلح وقد
عقد عليه الزهر على القبور فى المواسم والاعياد
لتحفيف العذاب وطلب الرحمة ، كما يوزعون
ثماره صدقة على موتاهم .

ولم يحل الطب قديما من ذكر نخيل البلح ،
فاستعمل المصريون القدماء مسحوق ثماره فى
تجهيز بعض انواع العقاقير الطبية كما ذكر
(الكسبون) انهم بسوا للنخيل وثماره ثلثماية
وستين فائدة . واستعمل العرب بعض احرانه فى
محصر محتلب انواع العقاقير ، فقد ذكر (داود
الانطاكي) ان لب النخيل اذا فرش او لبس حبل
الارام والترهل والاستسقاء ، كما انه ينفع فى
علاج القراع والحكة والحرب طلاء ، ومخروقه
يفتت الحصى شربا ، كما انه يسكن البواسير ،
ورماد كل انواعه شديد التنقية للاستئان وامراض
الثنية مدمل للجراحات جال للبهق والبرص .
ويقال ان بعض بدو الصحراء والمزارعين فى مصر
يستعملون اطراف الاشواك الورقية (السل -
تشنيد وكسر السن) بعد استبعاد قواعدها
وغلى منقوعها فى علاج السعال الشديد ، كما
يستعملون المناطق الداخلة من الجريد المنسقة
من صناعة الاقفاص وسواها والتى تسمى بالحروط
لفس الفرض ولعلاج الدوسنطاريا ، الا ان هذا
المقوع اذا اعطى للنساء الحوامل تسبب عنه موت
جنينهم . ويقال ان مسحوق النواة بعد تجفيفها
وسحقها يقيد بعض الامراض الصدرية ويخفف
الاسهال ويعرك الشهية الى الطعام .

وقد ذكر (جودج وات) فى قاموسه عن
منتجات الهند الاقتصادية ، ان ثمار البلح ذات
نفع فى علاج الحمى والسعال والربو وغير ذلك
من امراض الصدر ، وفى ازالة رائحة الفم
الكريهة ، وان عصيرها مرطب وملين وطارد
للبلغم . كما يقول ان الصمغ المستخرج من بعض
اصناف نخيل البلح علاج نافع للاسهال وامراض
الجهاز البولي والتناسلى ، وان عجينة مسحوق



رسم ملون لحدائق مصر القديمة - وسطها بركة مائية ومحاطة بأشجار نخيل البلح (خمس الرابع او امينوفيس الثالث ١٢٢٠ - ١٢٧٥ ق م)

وقد ذكر (كلوت بك) ان عددها يبلغ ٨٤ صنفًا، منها ما هو حاف و يسمى بالمر ومنها ما هو نصف حاف ومنها ما هو طري وطيب . وتختلف هذه الاصناف وسمياتها تبعًا لاختلاف البيئة والبقاع والاصقاع ، هذا الى جانب المساحات الشاسعة المزروعة من البذرة والتي تسمى محبلاً . وتعتبر الثمار من أحب الفواكه لدى المصريين فهي غذاء شعبي اقتصادي في تناول الجميع .

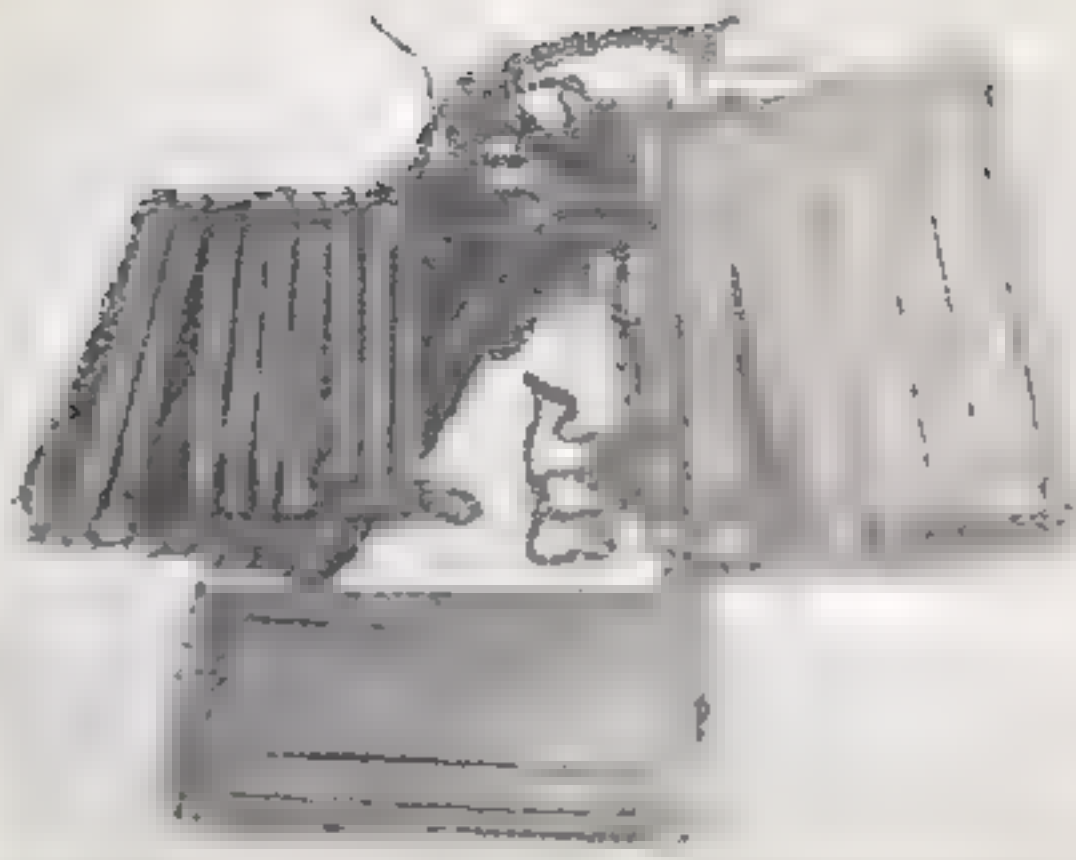
ومن دهور وعصور وبحيل ابلح حاله مصابه محبض بكابه وأهميه ، لا فرق بين ماصمه وحاصره ، فقد كان وما زال من أكثر المسابح فائدة لدى المصريين . فهو من أحب المسابح لدى العلاج ولا غنى له عنه لعلافته الوثيقة بالكثير من أمراض الحيوة ، صلته الكثرة بمسبغات الحفلة والمرله ومن أحرانه شباب ثقافته شديدة بمشس في العديد من الصناعات الخوصسية وهي من أهم الصناعات

اليدور ذات فائدة اذا ما وصفت فوق الحفون في علاج السحابة والرمم الصديدي واعتماد القرنية او التهانها .

وليس في عصر من العصور الطبيعية عبر مايمو من أشجار بحس المدح ، فكثر في المناطق الساحليه وهي مد اومصر السرحية والخيرة علاوه على انتشارها في بلاد اموية قديمه ومصر العليا والوسطى ووجاب الصحراء العربية . وتظهر هذه الغابات في مطر حلاب كمساط سندسي أحمر ينصب فيه سدسوي المحيل وبراحت ، حاملة تيجان أوراقها التي بقاربت وتلاصقت ، ولا تدع مجالاً لرؤية ما تحتها اذا نظر اليها الانسان من عل .

وقد اعتبر (بليني) أشجار نخيل البلح اميراث الملكة النمامة . وتعدد الاصناف الموحدة في مصر تبعاً لاختلاف أنواع ثمارها ،

صنع ليجفيف الجبن
مصنوع من جريد
بخييل البلع وجد في
كوم اوشيم في العصر
الافريقي الروماني



حجر من . وفي صنع الاقراص المتعددة الاشكال
والاحجام التي يستعمل في تربية الطيور الداجنة
وبالخاصة في الانعام بها وفي بعض اصناف الحصر
والعائكة . اما الجزء العريض القاعدي من الجريد
فيحصل ليستعمل كعوامات للشباك بدلا من
الفلين ، او يدق ليكون مكسة او يستعمل
وقودا .

وفي رياره قديمة في بلدة قوص بمحافظة
قنا وللملاد اسوة لاحظت ان كل الاسرة التي ينتم
الاهلون عليها مصنوعة من الجريد (عشجريب) ،
وفي تقليد متبع في كل نواحي مصر العليا حيث
تكثر العقارب صمغا ولا يصل الى السائم لعمومة
سطح الجريد وانزلاق ارجلها عليه . كما لاحظت
ان النوبيين يستعملون ثمار الملح كطعم في
السنائن لصيد الاسماك .

ويدخل الجريد في رياضة ريفية شعبية
جهرت كل حاميا من تحصيل الملح ولاطفال
القرى . لم كبير بها ويقبلون عليها في الليالي
العمرية ويسمونها (الحكشة) . فيقسم الاطفال
الى فرقتين يحصل كل فرد فيهما حريضة يزيد
طولها عن المتر قليلا تنتهي بالخرق العريض القاعدي
المعنى ويضربون بها خلال مباراتهم كرة كورواها
من جمال ليف البلع . ومما لا شك فيه ان لعبة
(الهوكي) المعروفة قد أخذت عن لعبة الحكشة
المشابهة في مصر من قديم الزمان .

السنة وفي مقدمه احرف مدونة امي مصر في
شعبنا بغيرديا موارثا ايا عن حد يعود الى عهد
المصريين القدماء . وزيارة واحدة للمتحف المصري
ولقسم الزراعة المصرية القديمة بالمتحف الزراعي
ثم للمعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الفوري
تقيم الدليل على ان المصريين هم اول من بدأوا
به ، فما زالت المراجيح والاطباق والقعب والمقاطب
والشباك والحبال وسواها التي صنعت منذ آلاف
السنين بالابدى المصرية لا تفتقر في الشكل
والفن والدقة والحدودة والجمال عما تشكله
الايدى حاليا في ريف وادي النيل ووحدات
الصحراء .

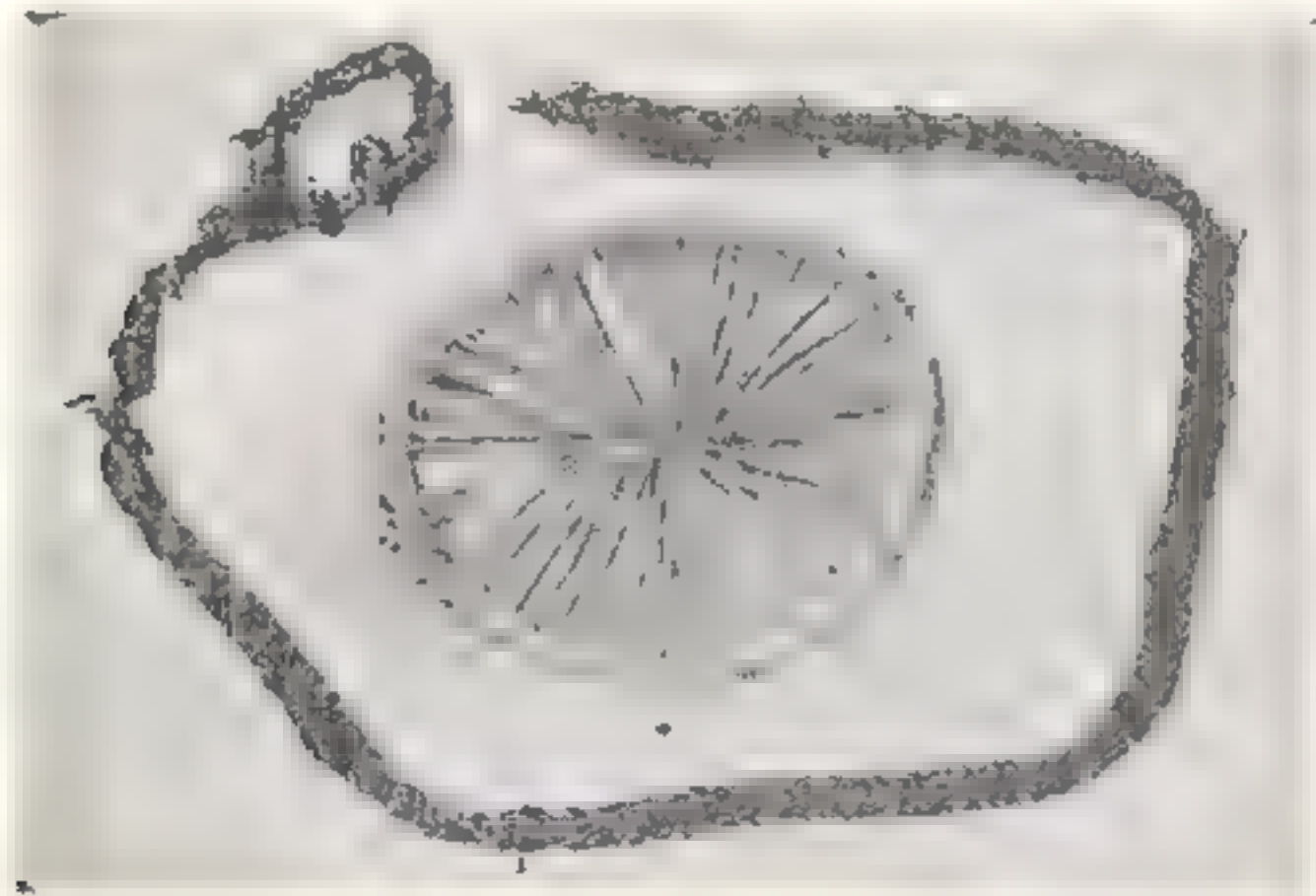
فما زال الاهلون يستعملون السوق كدعامات
لحمل الاسقف ، او تصسف بعد شقها لسقف
الحجرات ، وفي عمل الابواب ، وفي تشييد
صاخر صغيرة للعبور عليها فوق الترع والحداب .
وفي الواحات يصنعونها بعد تحسوتها عند منابع
العيون فحشب التحمل يعش طويلا في الماء ولا
يفسده الا خشب الدوم ، كما تستخدم بعد
تكسيرها وقودا .

اما الجريد الحاف فيستعمل في تسقيف
الحجرات وفي عمل ابواب الحدائق ، وكاسحة
تجيط بها وبالحطائر ومساطيح البلع ، وفي
تجهيز الاثاث المرن من اسرة ومقاعد ومناضد ،
وفي اعداد مرادع الحميم وعسدد الجمال والمطارج
(جمع مطرحة) التي تستعملها الرغبات عند تجهيز



مروحة وجدت في دير المدينة بالاقصر (حوالى ١٢٥٠ ق . م) وصنبتل طول ٣١ سم (في عصر غـ معروف) وهما مصنوعان من وريقات نخيل البلح والبردى

نموذج لاجد فخاخ صد العرلان والنبال مرسوم من اشواك اوراق نخيل الباج والجريد وشعر المائز فطره ١٦٥٥ سم في عصر ما قبل الاسرات



وفي واحة سيوة اذا ما بارح الزفالة (وهم طليعة الصمال الذين يعملون في الحفول والحدائق بهارا وفي الحراسة ليلا ويقابلهم التملية في وادي السيل) دورهم ليعملوا في الحدائق (الحطايا) البعيدة ولم يجدوا ثقابا ، طريقة فربنة في اعداد نداحة من حريد الملح سموها هناك (اتشيطظ) فيساقون بقطعتين من حريد الملح وسرعون عن سطح كل منهما طبقة من القشرة ويحكوبهما معا سرعة ويقوه فصول الحرارة وينتج الشرر . ورسوم هذه القداحة المدائية بحفرها بخطوط وبقوش بلون باللونين الازرق والاحمر ، وتعتبر واحدة من بن عديد قرائهم الشعبي .

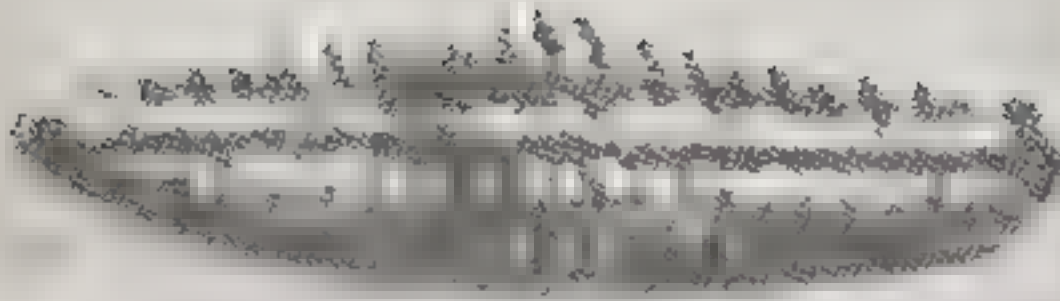
ويستعمل لحوص (الوريقات) في شتى الصناعات الحوصية كعمل القفف والمقاطف والرباس والسلال والاطباق والبراح والمندبات لطرد الذباب والاغصنة والبرادع والحصر والاراش لفرش الحجرات والمساكن المسكن المدور والحبوب . ويعبر المساء عادة بهذه الاعمال كصناعة اصدنة او اصافيه كصناعة وقاب المراع ، واحملها وادوها صفا ما تقوم به سيوة واحدة سيوة . كما يصنع منه لليونقة ومرونته (الكرمة) اسي تستعمل في حشو الاثاث . وليس بعيد عنا انه كان يصنع منه بعد شقه الى شرائح رفيقة لحوص الطرايش التي اندثرت .

ومن ليف الاعماد القاعدية البني الذين يعمل الحبال وتصنع المكاكس وفرش لمسح السلاط والامراس المسية والشمسات والدواسات وانبادى المقاطف وقواعدها . كما يصنع منه في واحة سيوة شباك لصيد الطير .

ومن الناس من يأكل قلب النخلة أي لبها وحمارها اذا ما قطعت ، ويتركب هذا اللب من طبقات لينة متراكبة بعضها فوق بعض تشبه اللوز العصف في قوامه وطعمه . ويعتبر حمار نخل الملح مسهلا . واذا عصر كال ماء وهو طارج شربا حلوا ويكون مسكرا اذا ما تخمر . وتقطع النخلة اذا استعنى المزارع عنها لعدم حدة ثمارها او لكونها مذكرة وسعيد كل حمار من احرائها حتى شراب عصارتها . فيحرقها او يمد من اوراقها حتى يصل الى قلبها ويأكل لبها . ثم يحفر في قمته حفرة صغيرة او اكثر يدق في كل منها مسمارا كبيرا ويعلق بكل مسمار حرة فخارية ، وتنحط فطرات العصارة الصاعدة من اسفل الساق الى اعلاه نحو المسمار لتستقر في الحرة التي يسم املاؤها في صباح اليوم التالي . ويسمون هذا الشراب (اللجبي) وهو مشروب مرطب حلو منعش

مزدج من العنار لنخله بلح طول ١٧ سم (المصري الروماني)





نموذج من الخزف لاحدى اوراق نخيل
البلح ، وهي جزء من قلادة مصرية
قديمة ذات لون ازرق (الاسره
الثامنة عشر)

اليافها ثم تعجّل لتكون حبلا • أما الموى فله فى
الواح اهميه كبيره ، فيكوم لكثرتة ووفرته فى
عنه نلال وبحرشوته ويهدمونه علفا للماشية
والاس والاعصم والاعز فهو عبي بمادته اعدائهم
الاندوسسرميه عربيه • وادا جمص وطحن قد
كون الفصل مدد من السن نفسه فى تحضير
الخبز • ويسعمل الموياب مسخوفة بعد حرقة
فى تحصيل حواشيه ما اذا راد عن الحاجة
يستعمل وقودا •

ومى الواحات يحربون ثمار البلح كم بحر
العلاج القمح والذرة فى ريف وادى النيل •
فمكسبون الثمار فى عبوات من الخوص تسمى
(زنايل) ويسمى البلح المحفوظ بهذه الطريقة
(الونة) فهو المؤونة التى يأكدها طول العام •
وحددون من الثمار على غسل البلح فيشتقون منها

محبوب لدى الجميع ويشرب عادة طازجا لانه
سريع التخمر •

ويقابل موسم جنى ثمار البلح فى واحات
الصحراء الغربية موسم جنى القطن فى وادى
نيل ، وهو هناك موسم سرور وبهجة وعيد
يسقط فيه الحركة التجارية والمعاملات المالية
وتتعدد خلاله حفلات الزفاف والزواج • فترى
المسافيع (جمع مسطاح) المحاطة بسياج من حرد
البلح وقد اكتست بكيمان ولال من الثمار
تفاوت فى احجامها وتلوح لرائيتها كمهرجان
بمختلف ألوانها ، ويمر اسودا يقصدها التجار
الراغبون فى الشراء وقد قيدوا جمال قوافلهم فى
رقعة مجاورة لتكون مربطا لها •

ويستعمل السسباط بعد فصل الثمار عنه
كاملا فى عمل المكافس ، أو تدق عساليحه لفصل



نافذة جتائرة معدولة من اوراق نخيل البلح (فى العصر الاغريقى الرومانى)



زنا بيل واحد سبوه مملووه بالعجوة (المونه)

يخضعون بها كل عام وهي (احد السعف) .
بعد اصبغ السعف الذي يعبر خصرته عن الحياة
المجددة والذي حمله الشعب مع انحصان الزيتون
والورود والرياحين ولوحوا به كالاعلام للسيد
المسيح عليه السلام والذي فرشوه في طريقه
وتحت اقدمه عند دخوله ظاهرا مدينة اورشليم
بذكره شعيا خالدا لهذه المناسبة . ثم تطور
الامر الى تفصيل السعف الحديث النمو الذي
يؤخذ من قلب النحلة رمز لصفاء القلب وبياضه
وريقانه فيعدل الاهلون وريقاته ويضفرونها في
هذا اليوم في هيئة باقات متعددة الاشكال
والاحجام فيها رقة وفيها جمال تعتبر لدقة
صنعها فنا شعبيا قائما بذاته يستحق لاهميته ان
يغرد له مقال .

ولما كان لتخيل البلح قيمة وامر واهمية
وشان ، فلا تعجب اذا ما زرت واحدة مسبوة
وبحولات بين ارجاء حدثيا (وهم هناك يعتقدون
في الخرافات والحسد وفي القوى الخفية التي
تدخل في امور حياتهم وتجلب لهم الشر او الخير)
ان ترى عظام الحبر وقرون الغزلان وقطع الخرف
وعظام الموتى معلقة على مسبوقه خوفا عليه من
الحسد . وللسعف هناك علاقة وثيقة بالكثير من
عاداتهم وتقاليدهم ، فيحمله المدعوون عند توجيههم
الى حفلات الزفاف والزواج ، والمرافقون لمواكب
الحجاج ثم يرشق حول اسطح منازلهم حتى موعد

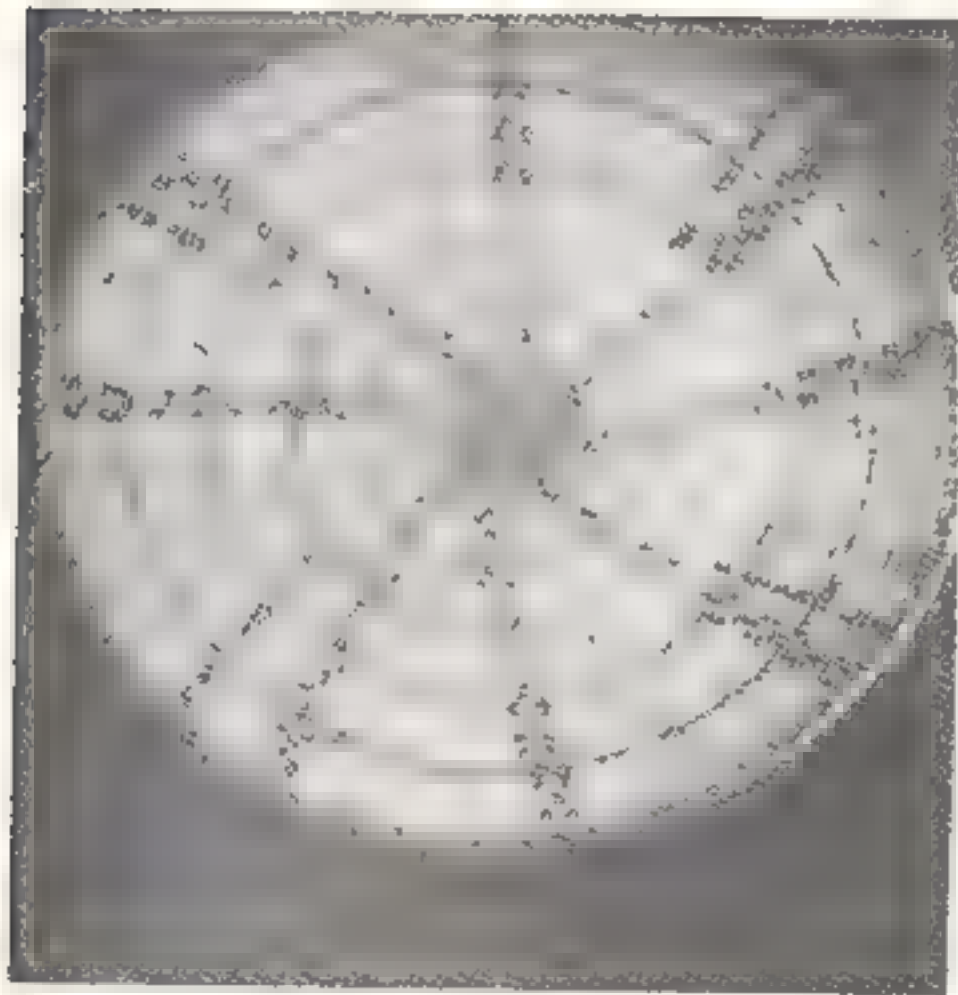
ما يراد اسحراج عسلها ويضعونها في كيس من
الليف يستقر فوق حفرة بها وعاء من الفخار
ويوضع فوق الكيس حجر ثقيل فيسيل العسل
بدريجيا في الاناء الفخاري . كما يحصلون على
السكر الاحمر من الثمار الناضجة الصمغ لبلح
لصف حاف سرع اموى منها وعجوها بالمد في
اناء بليف تم تسفل الى حرة من الفخار وتكس
فيها جيدا وترك لمدة ثلاثة اسهر تحت اشعة
الشمس نهارا والندى ليلا ، فاذا فتحت يكون
البلح قد تسكر . ولا يذوب سكر البلح لا في
الماء المغلي ويصبح بعد ذوبانه عسلا . وقد يورث
بعض اهالي وادي النيل وبلاد النوبة وواحات
الصحراء عن اجدادهم الممارسة بطير ثمار السج
لخصير شراب يسمى بعرق الملح ، كما يجبرون
منه الحل .

وللسعف علاقة وثيقة بالكثير من العادات
والتقاليد منذ عصر المصريين القدماء الى وقتنا
هذا . فقد كانوا يقدمون السعف مع الثمار
المحبة قربانا لاله النيل . وذكر (وتكنصون)
انهم كانوا يمشرون السعف في الطرقات التي يمر
بها الحشرات كما كانوا يحملونه في طريقهم
لرماية قنور موتاهم . هذا بالإضافة الى الاكالة
والباقات الجبائية التي كانوا يصنعونها بعد حذر
وريقاتها الى جانب موميات موتاهم .

ولاخواتنا المسيحيين تقليد مورث من قدم
الزمن ذو علاقة وثيقة بمناسبة دنية جليلة



مراحين واحدة سيوه (اى عمورة)

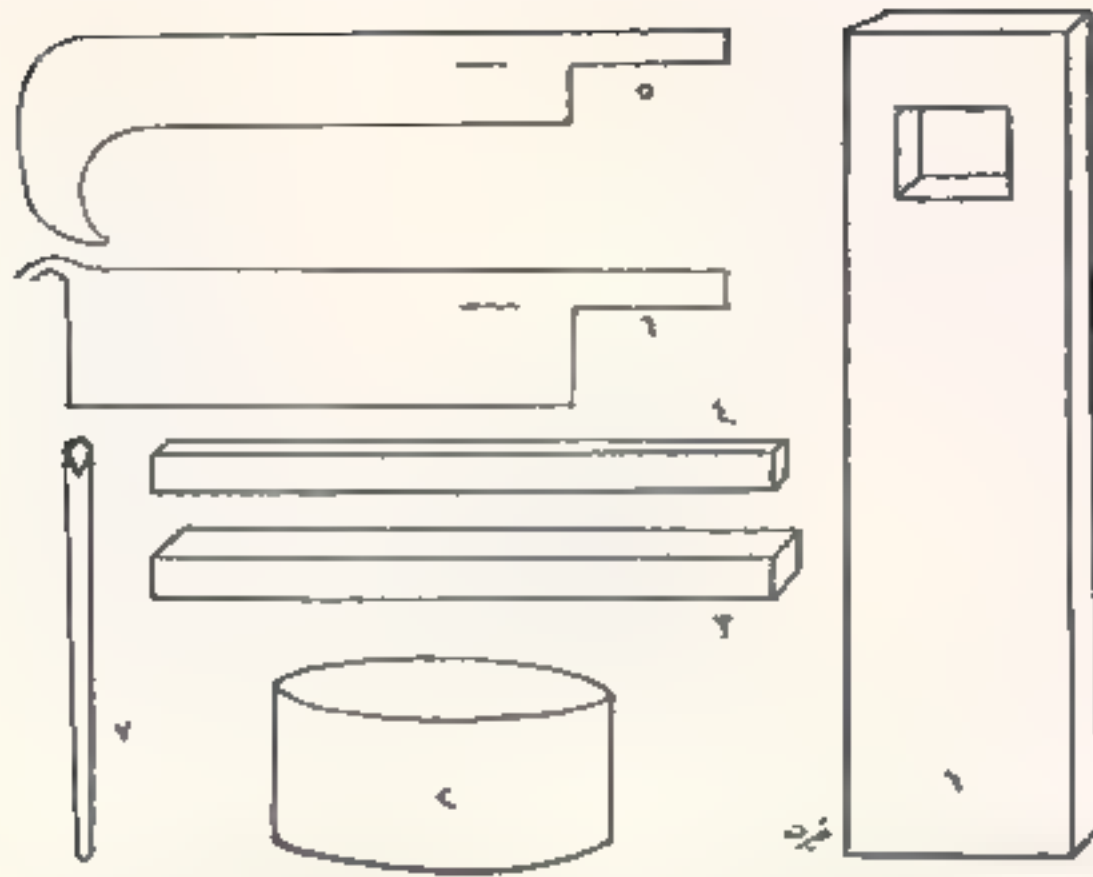


طبق سيوى دفتق الصنع (سبت)

عودتهم ، ويلف العريس عباة حوله ويشعلها
بعد غمسها فى الزيت ليلة زفافه اعلانا على
اغتيابه وسماحته وسط انشراح اصدقائه ، كما
ترشق حول حرمة منه مجموعة من اصحاب
العاكة والازهار والرياحين فى نظام بديع التكوين
لتكون هذه البساقة التى تنوء بحملها خير هدية
عنده يقدمها العريس الى عروسه ، ولا تنسى
الارملة (الفولة) فى آخر ايام انزوانها ان يمد
اول شخص تراه بقطعة من السعف ويدك تكون
قد تحلست من سوء طالعها والحط السيء الذى
لحق بها .

* * *

وفى الواحات الداخلة تسمى الام بأن تعلق
حول رقبة مولودها حتى اليوم السابع طرف
حريده تحمل سبعا من الورىقات ويكون مدلاه
تحت ابطه الايمن ليحفظه الله من عين السوء
والحسد ، كما تعلق حول رقبتها لتندلى فوق
صدرها بقطعة من حريد نخسلة موروته دون
ورىقاتها بحرما (اى يحمرها) مسبح حزاب
شخص اسمه محمد .



أدوات صانع الأقاص : (١) المعدلة (٢) القرمة (٣) الثقيلة (٤) الخفيفة (٥) السلاح (٦) التدر (٧) اللقط .

نسي مبالغ حرفته فيما يلي ، وهي أما خشبيه
و معدنية ، ويصنع الأخيرة دائما في رشيد .
(١) المعدلة : وهي قطعة مستطيلة بعينه من
حشب يبلغ طرطها ٨٠ سم وعرضها ٢٠ سم
وسكها ٤ سم ، بها فتحة مربعة قرب أحد طرفيها
وتستعمل بعدل محاور الجريد المنحنية .

(٢) القرمة : وهي كنبه مسديرة نسب في
الأرض مقطوعة من ساق شجرة عبل أو لبح
تقطع الصانع عليها عيدان الجريد .

(٣) الثقيلة : وهي قطعة طسويلة مربعة من
حشب السديان أو الكازوارينا طولها ٤٠ سم
وعرضها ٥ سم ، وتستعمل في الصرب على اللقط .
تصنع عيدان الجريد .

(٤) الخفيفة : وهي أيضا من حشب لسديان ،
طولها ٤٠ سم وعرضها ٥ سم وسكها ٢٥ سم ،
وتستعمل في الدق على عيدان الجريد لتدخل في
بفوت العيدان الأخرى .

(٥) السلاح : وهو من الصلب ، طوله من ٤٠
إلى ٤٥ سم ، ينحني عند طرفه في زاوية حادة
بشكل المنقار ، وله مقبض يكسى بقطع من
القماش ، ويستعمل في توصيب الجريد ونزع
وريقانه عنه والمتراصة بطول حافته ، وقد
لاحظت أن صانعه لم يسه أن يحفر
اسمه عليه (كامل السند) .

وبعد هذا ، رأيت أن انتهى من بين ما سبق
ودبرت حروفه شعبيه متوارثة من قديم الزمان
لا وفيها جميعا قدر الامكان ، تقوم على جريد نخيل
البلح وترافعه أينما كان ، في شتى نواحي وادي
البيس والهدنة والقرى والبلدان ، وهي حرفة
صناعة الأقاص ، ولم اذهب اليها بعيدا وتوجهت
إلى أحد صانعيها وهو كهل يستقر ذكاته بجوار
جامع عتيق في شارع مراسينا قرب ميدن
السيدة زينب ، وطلبت منه أن يجهز لي فصا
حتى أرفب يديه وهي تخرج من السعف بعد قطعه
ويهدبه وسفه وسقيه ثم تجميعه تلك المادج
التي تجمع في خطوات تجهيرها وهندسه تجميع
أعوادها دون الاستعانة بأية خامه أخرى الكثير
من الدقة والراعة والانقان . وبسؤاله عن ورث
عنه حرفته احاب اليها متوارثة عند الصنائع
جميعا من قديم الزمان عن سيدنا يوسف عليه
السلام فهو أول من عمل المزولة وحامل المصحف
الكريم من جريد نخيل البلح

ويحصل أصانعو الأقاص على السعف من
المناطق القريبة التي يكثر بها زراعة النخيل ،
ويقطع طول العام فيما عدا الأشهر التي يحمل
النخيل فيها مبياط . غار ، ويباع بالمائة ويتراوح
ثمنها ما بين ١٢٠ إلى ١٥٠ قرشاً . وتتمحصر
أدوات صناعة الأقاص التي يخرج بها الصانع



الصانع الشعبي يقطع الجريد على القرمة ويبدد السبر وخلفه المعدلة

ابواب (مير) ، والتصاميم الى عشرة ابواب (نسي) . ومن هذه الاعصاص ما يسمى (كفافي) وهي احسنها وامثلها صنعا لتعسارب وتلاصق عيذان الجريد بها ، ويلبها (نصف كفة) و (ثلثين كفة) .

وتسمى الاعصاص التي توضع فيها اربعة اعصير (بايكة) ، واعصاص لعاكفة (رحي) ، والطباطم (ملتين) ، والعراخ (مدبرة) . والاحراء هيكل هذه الاعصاص اصطلاحات منها ، اطواق ، سيلة ، الدور ، المربعة ، الصيقة ، الذمالات ، القيود (التي تسد الروان) ، الرصة ، م العيذان (التي تمر خلال القرب جميعها)

واخيرا ، هذه صفحات عن نخيل الملح ، بروي تاريخه وفصلته ، ومكانته وشعبيته ، وعلاقته الوثيقة وصلته الكبيرة بحياة الناس ، فما من حرة من اجرائه الا وتبتني عليه مصلحة او تسجد منه مسعة ، فهو مصدر للحير الوفير ، ومنبع لبعض بالمديد من الشعاعات الشعبية ، وسيفي حالدا بأصالته محتفظا بمكانته ، مرتعا بجدوعه المشوقة وتيجان اوراقه الحصره ، مردانا وقت الانمار بسيانط حمراء وصفراء ، في رقة وجمال وشاعرة وجمال .

« د . عثمان خيرت »

(٦) قلد : وهو من الصلب يشبه ساطور الجزار ، ويتمثل مع السلاح في طوله وفي حجر اسم صانعه عليه وفي يده قطعة من القماش حول مبطه ، وله في طرفه العلوي المقابيل المقبض برور منحني .

(٧) لقط : ويسمى ماسورة فصاص ، وهو من الصلب اسطوانتي مجوف ويستعمل في تخريم الجريد ، ولدا يختلف قطر تجويفه الطولي حسب اسباع الشعوب المطلوبة . ومن انواعه (لقط دمي) و (لقط ريق) و (لقط حرم) .

ولدى الفصاص قطعة من الجريد عليها كل المقاسات المطلوبة وتسمى (قياس) . ويستغنى في العادة عن قواعد الجريد وتسمى بعد فصلها (محروف) ، كما يستغنى عن الاحراء الطرفية ، اما المنطقة الوسطى فهي التي تقوم عليها حرفته وتسمى (الترنى اي التواني) ، اما القطع الاسطوانية التي تنتج من العيذان بعد ثعبها بالدق بانثييلة على الملعط فتسمى (خرط) . وتعدد أشكال الاعصاص التي يقوم بتجهيزها الصانع كما تتعدد اصطلاحاتها . فافصاص الحمام منها ما هو بياض واحد (قطعة باب) ، او بياضين (مقطورة) والاكثر حمحا (مصطبة) ولها جميعا روي يعب عليه الطير وعلاقة مستديرة تحملها منها ، وذات الاربعة ابواب (مرايح) ، والخمسة



مُنْتَدَى الشَّعْبِ

دكتور نبيه إبراهيم

الراوي الذي يمر بمرحلة التمهيد حتى يصل إلى مرحلة التفتح التي تمكنه . عندما يصل إليها . أن يؤدي دوره بطريقة ساحرة جذابة تجذب جمهور الناس ، فيلقون من حوله ليستمعوا إليه ، الأمر الذي يعين على ظهور جيل جديد من الرواة يتأثرون به ويعملون التراث من بعده .

وقد يتساءل القارئ : وما الذي ينبغي على الباحث أن يقوم به فيما يخص الراوي نفسه ؟

أولاً : أهمية الأساسية أن يبحث عن الراوي في المجال الشعبي وأن يدون عنه ما يحفظه في صدره من تراث ، أو أن يبحث عن أكبر عدد من الرواة ويستمع منهم للتراث بعينه أو لمزيد منه حتى يكون أكثر دقة في بحثه عندما يحضر على تدوين

ليس هناك شك في أن الراوي الشعبي هو الذي يقوم بحمل التراث الأدبي الشعبي عبر الأجيال ، أي أنه هو الذي يساهم في دوامه واستمراره .

حقاً أن الدراسات الشعبية الحديثة تحت الباحث الميداني على ألا يهمل الجماعة الشعبية التي نعمل بطريق غير مباشر على نقل تراثها وذلك عندما تكون عاملاً مشجعاً للراوي على رواية تراثه ، بل عندما تهمل له مكاناً مرموقاً بينها وتبرزه من بين صفوفها ، وتطلب منه على الدوام أن يقص عليها أو يفتي لها ما من شأنه أن يربطها بحياتها الشعبية الأصيلة . ولكن الدراسات الشعبية الحديثة تحت الباحث كذلك على أن يهتم كل الاهتمام بالراوي . وهي لا تعني هنا الراوي المنعزل عن سائر أفراد الجماعة ، وإنما تعني

أكثر قدر من الروايات المتعددة للأصل الواحد ؟
حقاً إن هذا هو واجب الباحث ، ولكن واجبه
يسعى أن يتعدى هذا الأسلوب التقليدي في جمع
التراث ، فيدرس كيفية انتقال التراث إلى الراوي
الناشي الذي يصبح بعد مران طويل حاملاً للتراث
الأدبي وقادراً على امتناع الناس به في الوقت
نفسه . ولكن كيف يستنى للباحث أن يدرس
انتقال التراث الشعبي إلى الراوي ، وما فيده هذا
في دراسة التراث الشعبي أو بالأحرى في دراسة
شعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات
الشعبية ؟ هذان هما السؤالان اللذان سنحاول
أن نجيب عليهما في بحثنا هذا متمثلين بتراثنا
العديم والحديث معاً .

فكيف يستقل التراث الشعبي إلى الراوي ؟ إن
أول حاجة سادر إلى ذهن عن هذا السؤال . .
هي أن الراوي يحفظ هذا التراث لأنه يستمتع إليه
كثيراً أولاً ، ولأنه يمتلك موهبة الذاكرة القوية
والقدرة على الحفظ ثانياً . ولكن إذا كان الأمر
كذلك فحسب ، فهذا معناه أن التراث جامد
لا يتغير لأنه ينتقل من راوٍ لآخر عن طريق الحفظ
والذاكرة القوية . فإذا كان التراث الشعبي على
عكس هذا يتطور ويتجدد على الدوام ، فما هي
أذن العناصر الأساسية التي تتحدد فيه ، وما
الشيء الذي يبقى عليه الراوي لا شعورياً بحيث
يكون السمة الأولى لما يرويهِ هي شعبية هذا
التراث ؟

لقد تساءل الباحثون هذا السؤال منذ زمن . .
وبدأ عندما كان التراث الأدبي الكلاسيكي الحاد
يشغل تفكيرهم ويستغرق جل وقتهم في البحث .
ويعني هنا بصفة خاصة ملحمي هوميرو الإلياذة
والأوديسا . فقد كان « ميدان باري » يشغل
مصبب أستاذ مساعد للدراسات الكلاسيكية في
الولايات بجامعة هارفرد . وقد استطاع أن يقوم
بعمل قيم في الدراسات الكلاسيكية عندما قام
بتحليل ملحمي الإلياذة والأوديسا من ناحية
الشكل . وقد انتهى من عمله هذا إلى أن شعر
هوميرو كان تراثاً شعبياً أي أنه كان تأليفاً شفاهياً
وفي عام ١٩٣٥ كتب يقول : « إن الهدف من
دراستي هذه أن أحدد تحديداً كاملاً شكل القصة
الشعبية الملحمية التي تروي شفاهياً ، لكي أرى
ما إذا كانت تختلف عن مثيلتها التي تؤلف كتابة
. . وقد دفعني هذا لأن أراقب الرواة وهم يقومون
بنادية فنهم عن طريق المران دون الاعتماد على
القراءة والكتابة . ومن شأن هذا العمل أنه يخدم

جانبيين : الجانب الأول أن يكون نقطة بداية
لدراسة تنطلق منها لاثبات أن حياة الشعب يمكن
أن تؤدي إلى خلق فني على درجة كبيرة من التكامل
والجانب الآخر ، أن هذه الأبحاث تخدم الباحث في
الملاحم العظيمة التي وصلتنا عن الماضي السحيق»
وقد كان الباحثون قبل باري قد بدأوا بتشككون
في أن هوميرو قد ألف ملاحمه كتابه فلما أخذوا
يستدلون على شفاهية ملحمي هوميرو الإلياذة
والأوديسا من خلال مقارنة أحدهما بالآخر ،
تحدثوا عن « مجموعة المقاطع الشعرية المتشابهة »
و « اكليشيات الملحمية » ، و « والعبارات التي
تتردد تردداً آلياً » . ولكن (باري) الذي مهد
الطريق للباحث في الأدب الروائي الشعبي من
بعد ، وبخاصة الأدب الروائي ذو الشكل الملحمي ،
وحد أن مثل هذه العبارات عامصة كل العنصر
وهي ليست كافية أساساً ما في الأدب الشعبي
الروائي من خصائص مميزة ، ومن ثم حصر بحثه
حول عنصرين أساسيين هما « الصيغة Formulae
والموضوع Theme

أما الصيغة فهي مجموعة كلمات يستخدم
استخداماً منتظماً بطريقة موزونة غالباً ، وتؤدي
وظيفة أساسية في بناء الشكل الأدبي . فالباحث
في شكل الحكايات الشعبية لا يتحدث في هذه
الحالة عن المناظر المتكررة ، وإنما يتحدث عن
مجموعات الألفاظ المتكررة . وهذه الصيغة المصطلح
عليها في تراث شعبي بعينه ، ليست مهمة بالنسبة
للمستمع فحسب ، وإنما ربما كانت أكثر أهمية
بالنسبة للراوي ، إذ أنها تعينه على سرعة تأليف
حكايته . وإذا كان الراوي ليس منتظماً ، وإنما هو
درد فانه يتحتم علينا أن نبحث عن علاقة الراوي
العبان الفرد ، بهذه الصيغة . وقد تعود الباحثون
أن يبحثوا عن شيوخ الرواة في عملهم الميداني . .
هؤلاء الذين حفظوا التراث لزمن طويل بحيث رُسخ
في صدورهم على نحو ما يروونه . وقلنا يرغب
الباحث في الاستماع إلى راوٍ ناشئ اللهم إلا إذا
كان يتمتع بصوت جميل وأداء متقن فيستمتع إلى
عبائه . مع أن الحرص على الاستماع إلى طريقة
رواية هؤلاء الناشئين ربما أعاننا على دراسة
مراحل رواية التراث الشعبي ، فالصيغة لا تعيش
إلا مع الأداء ولا تكون لها وظيفة محددة إلا مع
الرواية الشفاهية . فكما أننا عندما نتحدث لغتنا
الأم لا نتحدث بالألفاظ وعبارات نتذكرها عن وعي
. وإنما نتدقق الألفاظ والعبارات من اللفظة التي
نعيش معنا بوصفها جزءاً أساسياً من شخصيتنا
الفرد ، فإن الراوي بالمثل يتعلم الصيغ ، تماماً
كما يتعلم الطفل الكلام ، من كثرة الاستماع إليها

ثم يحاول أن يستخدمها حتى تصبح جزءاً من تراثه . ويمكننا أن نلخص المراحل التي يمر بها الراوى الماشى حتى يصل الى المرحلة التي يكون فيها قادراً على الرواية الكاملة الى المراحل الآتية

أولاً : انه يحسن مع كسار لرواه وانفسه ويسمع منهم وقد سس في نفسه الاستعداد لأن يكون راوياً للحكايات أو راوياً للأغاني الشعبية ، وربما قرر بينه وبين نفسه أن يكون كذلك .

ثانياً : يتعلم النمط الذي يستهويه بحيث يصبح الشحوص والأسماء مألوفة لديه . وبالمثل الأماكن والعادات .

ثالثاً : تصبغ الموضوعات التي سنتحدث عنها وشيكاً مألوفة لديه بالمثل ، وهي تزداد ألفة لديه كلما استمع الى الروايات والى نقاش الرجال حولها

رابعاً : يحاول ترديد كل هذا لنفسه أو أنه يرويه في مجال شعبي محدود . ولا يحرز هذا الراوى الناشئ على رواية التراث في المجال الشعبي المألوف الا بعد أن يلمس في نفسه القدرة على رواية هذا التراث رواية كاملة متمعة كما يعمل كبار الرواة في مجتمعه .

وإذا تأملت الصيغ والموضوعات هي التي تكون أساس رواية التراث الشعبي الأدبي ، فأننا نحاول أن نلمس الدور الأساسي الذي أدته وما زالت تؤديه في رواية تراثنا الشعبي . وإذا ذكرنا تراثنا الشعبي المكون فأننا نعني بصفة خاصة تراثنا الأدبية من السير الشعبية . وأول ما يسترعى النظر في هذه السير هو التشابه الكبير بين هذه السير سواء في الأسلوب أو في الموضوعات . فسواء كانت السيرة تحكى عن عنزة أو عن الطاهر بيمرس أو عن سيرة الأميره ذات الهمة أو عن بنى هلال ، فإن القارىء يدرك بوا ، أنه لم ينتقل بقلة كبيرة من سيرة لأخرى . . . وذلك نتيجة اتفاتها في عناصر أساسية قد يستطيع أن يصح يده عليها ويفسرهما ، أو قد يحسها ولا يستطيع تفسيرها . وقد يكون القارىء الذى طالت صحبته مع هذه السير على حق إذا ادعى أنه عندما ينتقل من سيرة الى أخرى إنما ينتقل من جزء لآخر في مدحة العرب الكبرى التي تجمع في ثناياها تاريخنا السياسى والاجتماعى والفكرى الطويل . . . ولقد ناز الجدول حول ما اذا كانت هذه السير قد نشأت مدونة ثم روت أم العكس ، كما ناز الجدول حول ما اذا كان مؤلفها فرداً واحداً أم أفراداً عديدين . ولكننا اذا حاولنا أن نطبق نظرية

«راوى» ومن جاء بعده في «الصيغ» والموضوعات» فربما أراح هذا المتساثلين من التردد في الإجابة عن تساؤلاتهم . فمن المؤكد أن هذه السير نشأت متفرقة في فترات تاريخية متعاقبة ، وأن انتشار أول سيرة من هذه السير عن طريق الرواية ، أدى الى وجود جيل من الرواة ظلوا يرددونها في فترة زمنية لا نستطيع تحديدها . . . وعلى هؤلاء الرواة تعلم جيل آخر من الرواة حفظ الصيغ والموضوعات المألوفة واستعملها أحسن استعمال في رواية سيره أخرى وهكذا . فاول عمل دعا الى وجود التشابه بين السير ينحصر في وظيفة الرواة الذين ساروا في تدريبهم على عمليه الرواية على النحو الذى شرنا أنه فاسطاعوا بذلك أن يحفظوا باهم خصائص التراث الشعبى العربى .

ولنتأمل الآن بعض الصيغ التي تتردد في ثنايا السير العربية جميعاً حتى ندرك مدى تشابهها يقول الراوى في سيرة بنى هلال : « وكان السبب في عدم هذا الملك الجبار والظن انصار بهذا المعسكر الجرار حبيب عجيب ومر عريب (سيرة بنى هلال ج ١ ص ٢٣) . وفي سيرة الأميرة ذات الهمة : ج ١ ص ٢٨ : « وكان السبب في مجيء هذه الخيول الى حى بنى كلاب حدث عريب وأمر عجيب » . وفي سيرة الطاهر بيمرس ص ٢٨٤ ج ١ : « وكان لهذا الرجل سبب عجيب وأمر مطرب غريب » .

وبالمثل تشابه الصيغ تماماً أو تكاد عندما يعترك طرفان ويشهران السلاح وجها لوجه . .

يعول الراوى في سيرة الأميرة ذات الهمة :

« وإذا بهم قد اعترقوا على ذلك الحى من أربع جوانبه وقد عزوا في أيديهم قطع الرماح وجردوا البيض الصماح ، وقد أشهروا السيوف الصققال والرماح العوال ، وتبادرت الرجال والنساء ، والعبيد والجوار ، وركب أهل الحى ووقع القتال ، واشتعلت نيران الصرب والطعان ، وكثر الزلزال وقل الكلام ، وتقسطل الفبار ونما ولحق عنان السماء ، ونحسبت اللحا بالدماء . . . وحمل الأمير جنديه كأنه شعلة من نار على الأعداء وأنزل بهم ونادى وقال : أنا مهلك الرجال ومبيد الأنطال وكاشف الغبار ومدرك النار ، أنا قاطع الأعمار ومبيد الأبطال والهزير المختار ، ثم انه طعن فارس أرماء وأحر بالسيف أرواه وثالث أعدمه الحياة » . ويقول الراوى في سيرة بنى هلال ص ٣٥ ج ١ : « وعند ذلك حمل قوم الإبشع



فالتفاهم قوم بني هلال، والنعيت الرجال بالرجال
وجرى الدم وسال وهميمت الأبطال - فامبرو
هلال فمسل منهم خمسمائة فارس ومن قوم
الأبشع خمسة آلاف، فبانوا ملك اللينة إلى
الصباح، فركبو الخيول واصطفوا تجاه بعضهم.
فبرز فارس من قوم الأبشع يقال له العملاق،
فبرز إليه قرصاب الشريف، وتعارك هو وإياه
مقدار ساعة حتى صابغة ولاصفه، وصربه
بالسيف على هامته ألقى رأسه قدماه، فبرل له
بان فقتله وتالت جند له ورابع فما أمهله
والخامس يظهر أحيه أتمعه - وفي سيرة الطاهر
ببرس ج ١ ص ١٧ - ولم يرل السيف يعمل.
والدم يبدل، والرجال تفعل وتار الحرب مستعمل.
لي أن ولي النهار بالارتحال وأقبل الليل
بالانسدل، وأراد الانصصال الغوم اللثام فما
مكتهم من ذلك عصبة الاسلام، بل حملوا عليهم
ومكنوا السيوف في أعناقهم، وله در الأكراد
وما فعلت من العمال بل انهم زادوا في القتال.
وكثر النزال وبطل القيل والقال، وعمل البتار،
وقل الاصطبار، وقصرت الأعمار إلى أن ولي الليل
وأقل عليهم النهار -

مرعوبة - - وقد حكى هذه الرؤيا شعرا إلى
أحد الكهنة وحتمتها بقولها :

فانتبهت مرعوبة حزينة
وهذا ما جرى لي في المنام

وبالمثل رأى الأمير قرصاب في سيرة بني هلال
أنه قد أبصر ذات ليلة في منامه صوره أسود
ونمور ودنان وطيور ودخان وعمار وشرار بار
والوحوش حافلة في حوامب الأقطار - فسمما
هو كذلك وأد بالخطر قد وقع على وجه الأرض
وكانه مطر من أمار - فما استمر الا قليلا حتى
احترق تلك الوحوش الصارفة وتلاشت عن
كرة أسما، فاستمط قرصاب الشريف من
منامه وبصر من سيرة حاما مدعورا - وحكى
الرؤيا لمفسر الأحلام شعرا وحتمها بقوله

وقد لا تكون الصيغة مجرد عبارة وإنما تشمل
موصوعا بأسره، والرؤيا التي يراها البطل يحكى
على نحو واحد على وجه التقريب - فقد رأيت
روح الحارث - في منامها ولدته أحلامها كدها
في صحرة من الصحرات (كذا في الأصل) وحولها
سيح البراري المعفرات، وأنها تقدمت إلى قل
عال وقد انكشف ذيلها وحرج من تحتها نار
متأججة ولها ألوان متوهجة، فخرجت إلى الأرض
فاحترقت جميع ما عليها ما بعد منها وما قرب -
ثم بعد ذلك استدارت واستنارت فانتبهت فزعانة

قال الفتي قرضاب والقول صادق
وهذا الذي شفته بغير منازع

وإذا حاولنا أن نستقصى الصيغ المتماثلة التي
نورد بين ثنايا السير المختلفة ، حادثة بعد ذلك
صفحات عديدة . ويظل الراوي الناشئ يتمسك
بحرفية الصيغ حتى يستمر في نفسه أشكال
الروائي الذي يتعلق به ويستعد لروايته على
الجماعة الشعبية . فإذا وصل إلى تلك المرحلة ،
فإنه لا يعتمد على حفظ تلك الصيغ وإنما يميل
أكثر من ذلك إلى عملية استبدال الفاظ الصيغ
المتوارثة بالفاظ من تأليفه . فإذا وجدت الأسماء
الجديدة والألفاظ العربية التي تسر في مجسم
ما سمعه نصال الشعوب بعضها ببعض وتبيحه
معاشة الشعوب لعصر الاحتراب والآلة ، إذا
وجدت هذه الألفاظ الجديدة طريقها إلى لسان
القديم ، فإنها عندئذ تكون وسيلة لدراسة تطور
التراث الشعبي .



ولا يعرض الراوي الناشئ على استيعاب الصيغ
وحدها ، وإنما يعرض كذلك على استيعاب
الموضوعات التي تتكرر في ثنايا أشكاله وسيرها
الشعبية ، على الرغم من اختلاف الموضوع الاساسي
الذي نحكي عنه كل منها . فإنها تحتوي على
موضوعات تتكرر بعدا في كل سيرة .
وموضوع الحلم الذي يراه البطل في منامه ويكشف
له عن سر خطير . وموضوع ابعاد الطفل المولود
الذي يحتمل من خطورته ، وعثور رجل ذو مكانة ،
أو رجل فقير عليه ، ورعايته للمولود حتى يكبر ،
ثم يبعده عنه عندما يلمس ما يتميز به من شجاعة
نادرة يخشى على نفسه منها ، وموضوع ارسال
البطل رسالة إلى شخصية كبيرة نائية لتعينه على
حرب قوم من الأقوام . ثم موضوع الصراع بين
قبيلتين أو قرويين متخاصمين ، وموضوع الصراع
بين الأخوة - كل هذه موضوعات تتكرر في السير
المختلفة . وليس من الضروري أن يكون كل
موضوع له أهمية في بناء السيرة ، بل أننا
لا نبالغ إذا قلنا إن أغلب هذه الموضوعات يعد
ناوياً بالقياس إلى حوادث السيرة الرئيسية .
والأصل في هذه الموضوعات أنها تنشأ مستقلة ،
ولكنها تقدم مجتمعة للراوي المادة التي يعتمد
عليها السرد المتتالي السريع . وما يسميه الباحثون
اليوم « موقفات الحكايات الشعبية » ، وهي تلك
الموضوعات التي أحصوها ورأوا أنها ترد في
ثنايا الحكايات الشعبية العالمية ، ليست سوى

موضوعات بعضها حطتها الرواة وتناقلوها واستغلوها أحسن استغلال في قصص متعة متنوعة .

والراوي الذي كان ذات يوم يمارس عملية روايته تراثه الملحمي ، ويخبرن على تلك الرواية عن طريق أساليبها ما في تراثه من صيغ وموضوعات ، تحول عن رواية هذا النمط ، بعد أن وصل إلى مرحلة الجمود عن طريق السامعين ، ومهما يكن الدور الذي يقوم به الراوي في نقل التراث ، ومهما يكن استعداده الفني لرواية نمط من أنماط قصصه الروائي ، فهو يعد أولا وأخيرا فردا من أفراد الشعب ، وإذا عزف الشعب عن الاستماع إلى شكل من أشكال التعبير الذي كان يتهاوت على سماعه يوما ما ، فإن الراوي بذلك وشعبه يرفض تقديم هذا اللون كذلك لجمهور مستمعيه ، ولا يقدم له إلا ما يستهويه . والأشكال الروائية التي يرويها شعبنا اليوم ويستمتع إليها تنحصر في الحكايات الشعبية . وهذه الحكايات إما أنها تروى شعرا ونثرا ، أو أنها تروى نثرا .

* * *

رمد زمن طويل عرف التراث العربي الموالي ، وتناقلت رواياته حتى صادف هوى عند الشعوب العربية بخاصة لشعب المصري ، حيث في قلبه الإيقاعي آماله وأحزانه ، كما حكى به حكايات قصيرة وطويلة مما ، مثل حكاية أدهم الشرقاوي ، وحسن وبغيمه ، وزاهر ونرجس ، وحكاية عز العرب ، والسبب في أن الموالي ما زال يعيش حتى اليوم بوصفه نمطا يعينه هو استمرار روايته في الصيغة الإيقاعية التي تألف فيها ، وطعمها أن مشهد الشعب لا يفي ما البحر المستبسط وما العافية ، ولكنه يندرج على صفة أموالي كثيرا قبل أن يصح مشيدا ومؤلفا به . وبلاحظ أنه مع احتفاظ الموالي بشكله العام ، بعد استطاع الشاعر الشعبي أن يغير في حدود هذا الغالب الإيقاعي ، فقد تصرف في شطراته وفي قافيته ، هناك الموالي الذي يتكون من أربع شطرات أو خمس شطرات أو سبع شطرات ، وبالمثل هناك نظام الخماس الرناعي في القافية أو جناس اثنين وثلاث ، وهناك الموالي الأعرج الذي يتكون من خمسة أشطر بخماس قافيتها فيما عدا الشطر الرابع ، والموالي الخماسي الذي يتكون من خمسة أشطر بخماس فيها قافية كل من الشطر الأول ولثاني والثالث والخامس ، كما تنحصر قافية كل من الشطر الرابع والخامس والسادس .

وطالما كان الموالي يؤدي وظيفة جمالية في حياة الشعب ، فإن مشهد الشعب يستعمله لجعل استغلال في حدود الاحتفاظ بشكله الأساسي . وقد رأينا أن المشهد قد استعمله حتى الآن في تأليف بناء روائي مكتمل ، ومعنى هذا أن المشهد الذي يصل إلى حد إنشاء موالي قصصي طويل يمر بمراحل عدة حتى يصل إلى هذا المستوى من التأليف ، ومن ثم يسعى إلى التماثل إلا يقتصر على تدوير الموالي على التماثل باليهما وحسب ، وإنما عليه أن يرتب مشهد أساسي ، وهو يمرر على رواية الموالي حتى يستوعب صياغته ، ثم وهو يؤلف الموالي أي وهو يملأ النموذج المتوارث بمحتوى من عنده ثم يراقبه وهو يستعمله في روايته حكاية قصيرة ، ثم في رواية حكاية طويلة . وبذلك يتوصل الباحث لا إلى تحديد فن الرواية ودور المشهد في حياة الشعب وحسب ، وإنما يتوصل كذلك إلى وضع فن شعبي متوارث في مرآة التطور الحضاري والاجتماعي .

على أساسا حتى الآن لم نقل شيئا عن تأليف الحكايات في حد ذاتها ، فإذا كان مشهد النمط الغنائي يتمرن على الصيغ العنائية والتعبيرية حتى يصل إلى مرحلة الضج التي يتمكن فيها من ملء النموذج الذي ورثه بمحتوى من عنده ، فما الشيء الذي يتمرن عليه ويستوعبه في حكاياته الشعبية ؟ وبتميز آخر ، ما الشيء الذي ينطبع في نفسه لا شعوريا عندما يستمع مرارا إلى حكاياته الشعبية من كبار رواة ؟

إن الحكايات الشعبية التي يستمع إليها الشعب اليوم ليست مجرد صيغ تتردد لتؤدي وظيفة محددة كما هو الحال في السحر الشعبية ، كما أنها ليست موضوعات متراصة تخدم الموضوع الرئيسي ، وإنما الحكايات الشعبية بنية تركيبية مركزة تحلم بأصنافها المتعددة جوانب الحياة النفسية المتشعبة في حياة الشعب الفردي . ولهذا فإن أهم ما يستوعبه الراوي الناشئ في أثناء الاستماع إلى حكاياته الشعبية هو بنيتها التركيبية . حقا إن الراوي الشعبي لا يدرك عن وعي ما هي البنية التركيبية للحكاية الشعبية ، ولكنه يكون على وعي تام بأنه يقوم برواية حكاية يصح لشعبه محدد بعدد الشعب على سماعه . ولكن تمثل البنية التركيبية لحكايات الشعبية أساسا يقدم للقارئ نموذجا من هذه الحكايات مدعاه بنموذج آخر . هذا وإن كما نلفت نظر القارئ إلى أن موضوع البنية التركيبية أو

معمارية شكل من اشكال التراث الادبي الشعبي. موضوع واسع عميق يحتاج الى دراسة متعددة الجوانب ، ونأمل ان يقدمها للقارىء على صفحات هذه المجلة في ابحاث اخرى . ولكننا على كل حال نهد لها في هذا البحث .

والحكاية التي نعرضها للقارىء هي حكاية « عز العرب » وهي موال غنائي طويل ، ولكنها من الممكن ان تروى هي أو ما يشابهها نثرا . وقد تزوج عز العرب بامرأة تدعى هاجرا لم تنجب له اولادا . وما يشي عن العرب من قدرها على الانجاب استقر رايه على ان يسرج امرأة اخرى وحشة امه ان يفعل هذا . فتزوج عز العرب مرة اخرى ولم يطلق زوجته هاجر . ولم يمض وقت طويل حتى حملت زوجته الثانية وأنجبت ابنا . وصا ملا أعيد حسب ماحر وعمره على تدبير مكيدة لكي يحصل من هذا الابن . فاعطى مع خادمها بعد ان دشنتها بمبلغ من المال ، على ان تنص بدورها مع أحد العاتوتية على ان يسلمها جنه طفل ميت في عمر من روجه . وهي الروحه الثانية ، ثم سحل من عز العرب حذية وضع الحة مكان الاس . ثم تحففت الاس وبولي مسرعة . واستعملت الخادمة احتفال الاسرة بعيد ميلاد الطفل وكان اسمه حيرى ، ودخلت حجره الطفل وهو نائم ، فخلعت ملابسها والبستها الجنه وأحدث الطفل خيري وولت مسرعة . فلما دخلت الام بعد ذلك الى طفلها وحده ميتا أحدث تصرخ وتولول ، ولكن سرعان ما تسرب الشسك الى قلبها . ولما كان ابنها قد ولد بعلامات مميزة في حسده ، فقد قنست الجنه لتكشف عن هذه العلامات فلم تجد لها أثرا . وعند ذاك أدركت هي وزوجها المكيدة التي دبرت . يطلق عز العرب زوجته هاجر وفوض أمره الله في فقد ابنه . ثم رزقه الله بعد ذلك بمولودة سماها سعاد . أما الابن اخرى بعد القلب به الخادمة عند شاطئ النهر ، فعثر صياد عليه وأخذه الى بيته ورباه مع ابنته رضا وسماه سالما . ولما كبر الولدان دخلتا المدرسة معا . وفي الوقت نفسه كانت سعاد قد كبرت وذهبت الى المدرسة كذلك . وكانت سعاد تقابل كل يوم سالما في أثناء ذهابه وإياديه من المدرسة فاحمها وأحنته وبعثا على الزواج . وذهب سالما الى أبيه الصياد وتحدث معه في أمر زواجه من سعاد ، فرحب بذلك ، وذهب توا الى عز العرب ليطلب منه يد ابنته سعاد . ثم أقيمت الأفراح وذهب سالما الى بيت عز العرب ليقيم الشبكة الى سعاد وما ان وقعت عليه عين الأم الحزينة ،

حتى دب الحزن في قلبها الى ابنها وعرفت عليه في الحال . ثم أعلنت على الملأ أنه ابنها وطالبت من الرجال ان يتأكدوا من ذلك بأن يكشفوا على « الروحه » التي ولد بها ابنها في الجانب الأيسر من صدره . فلما تحقق الجميع من ذلك تعاقبت الأم والابن وأقيمت الولائم والأفراح ، وتزوجت سعاد من رضا ابن الصياد . أما حيرى فكان عليه ان يبحث له عن زوجة بدلا من أخته .

ويمكننا ان نلخص حوادث الحكاية السابقة تمهيدا لعرض ببيتها التركيبية ، الى ما يلي

- ١ - عز العرب يسرج لأول مرة .
- ٢ - عز العرب لم ينجب من هذه الزوجة .
- ٣ - عز العرب يتزوج للمرة الثانية وينجب .
- ٤ - حقد الزوجة الأولى وتديرها المكيدة .
- ٤ أ - اتفاقها مع الخادمة واعطائها رشوة .
- ٤ ب - اتفاق الخادمة مع العاتوتية على ان يسلمها جنه طفل ميت في عمر الابن وبأوصافه .
- ٤ ج - استبدالها للطفل الحي بالطفل الميت .
- ٥ - اكتشاف المؤامرة .
- ٦ - يطلق الزوج لزوجته الأولى .
- ٧ - الزوجة الثانية تنجب مرة اخرى ، ولكنها تلد ابنة .
- ٨ - ترك الابن الذي حطف عند شاطئ النهر .
- ٩ - عنور صياد عليه ورعايته له .
- ٩ أ : الابن يكبر ويطلب الزواج من أخته التي كان يجهنها .
- ٩ ب : الأم تكتشف ابنها .
- ٩ ج : اقامه الأفراح والولائم وزواج سعاد تحت حيرى من ابن الصياد .

ودا ناملنا نيه هذه الحكاية فاسا نلخصها سركت من مجموعة أفعال احبابية وأخرى سلبية سادها شأن لفصص نوحه عام . ولكن بناء هذه الحكاية يطرء على أساس تنازع الأفعال الايجابية والسلبية أى على أساس تنازع الحركات والسكنات ومهما تعرضت أحداث الحكاية ، فلا بد أن تعود النهاية الى نفس مستوى البداية . ومن ثم يمكننا

أن يعبر بشكل حبري عن أحداث الحكاية مشير
إلى ما فيها من حوادث ايجابية وأخرى سلبية
أو ما فيها من حركات وسكنات على النحو التالي :
٤٣٢١ (أ ، ب ، ج ، د) ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ (أ ، ب ،
ج ، د)

+ - + - + - + - +

والحكاية تبدأ باسمين هرا لأسره . م روى
قصه تمردها ثم تحتّمها بالاستقرار المعدلي مرة
أخرى . ووسيلة الحكاية هي ذلك هو أن يعقب
كل حركة ايجابية بحركة سلبية . كما انفرعاب
التي تنفرع عن العمل الابحاثي أو السليبي وهي
التي اشترى بها بالرقم ٤ ، أ ، ٤ ، ب ، ٤ ، ج ، ٤ ، د ،
وبمثل ٩ ، أ ، ٩ ، ب ، ٩ ، ج ، فهي تلك الحوادث
الفرعية التي يجد فيها الراوى فرصة لأن يطلق
العنان لخياله وبذلك يكون قادرا على زخرفة
حوادث الحكاية الأساسية .

ويمكننا أن نؤكد هذا البناء مرة أخرى من
خلال حكاية من نمط آخر . ونحاول أن تلخص
أحداث هذه الحكاية فيما يلي : ١ - عاش رجل
فترة من الزمن في رعد من العيش ٢ - ثم تنكرت
له الأيام وصفت بالمر المدح والصفح لا يملك
مسوى غطاء رأسه وثيابه المهلهل ٣ - فخرج
هائبا على وجهه لعله يجد رزقا ٤ - فلما يشس
من ذلك جلس تحت شجرة ورمى في شجرة بغطاء
رأسه بعيدا ولكن الغطاء ارتد إلى رأسه ثانيا .
وكان كلما فعل ذلك عاد الغطاء إلى رأسه .
٥ - وفجأة ظهر له رجل وسأله عن سبب ضجره
بالحياة ، فشكى له علته ٥ ، أ : فأخبره الرجل
بأنه قادر على شفاء كل العاهات وهو يكسب
من ذلك مالا وفيرا . فان شاء رافقه وفي النهاية
يقتسم معه النقود التي يكسبها ٥ ، ب : ثم شفى
هذا الرجل المجهول رجلا مصابا بالعرج وأخر
مصابا بالبرص وثالثا مصابا بالعمى ، وأحد آخره
على ذلك .

٥ - وبعد ذلك طلب منه رصمه أن يقدم
بذلك ويفتسم معه النقود ٥ ، د : فقسم الرجل
المجهول النقود حسب الأمراض التي عالجها
وطلب من رفيقه أن يأخذ نصيبا منها ، فأول
الرجل في بهم ليأخذ الحصب الأكبر ٦ - ولكن
الرجل استوقعه واشترط عليه أن يأخذ المرحض
مع النقود التي أخذها أحرا لعلاج صاحبه منه .
أدليس هناك رزق دون مشقة وجهه ٧ - عندئذ
أفاق الرجل إلى نفسه وعزم على أن يعود إلى

ما كان عليه من عمل وكد حتى يعيش الحياة
الرغدة التي كان يعيشها من قبل .

ويمكننا أن نختزل حوادث هذه الحكاية في
شكل رمزي كما فعلنا مع الحكاية السابقة على
النحو التالي : (١) - الحياة الرغدة (+) .
(٢) - العمر المدح (-) ٣ - الخروح والتجوال (+)
(٤) - التمرد ورمي غطاء الرأس (-) ٥ ،
٥ (أ ، ب ، ج ، د) (ظهور الرجل المجهول
ومغامراته (+) ٦) اشتراط الرجل المجهول
على رفيقه أن يأخذ المرض مع الاجر لا الآخر وحده
(-) (٧) الرجل يفيق إلى نفسه ويسترجع ثقته في
الحياة (+) - وهكذا تتتابع الحركات والسكنات
أو الأفعال الايجابية والسلبية على نحو ما رأينا
في الحكاية السابقة . ونلاحظ أن الحكاية انتهت
إلى نفس المستوى الذي ابتدأت منه .

ولا يمكننا أن ندعي أن هذه البنية التركيبية
تنطبق على كافة صنوف حكاياتنا الشعبية إلا بعد
استقصاء كامل لهذه الحكايات . فإذا افترضنا
أنها تنطبق تماما على كافة صنوف حكاياتنا بعد
عملية الاستقصاء هذه ، فإنها تكون بمثابة بداية
الحيث الذي يهدى الباحث إلى تفهم جوانب كثيرة
في حكاياتنا الشعبية وحياة الشعب الذي يقوم
بروايتها . وهذه البنية التركيبية ، شأنها شأن
الصيغ اللفظية والايقاعية ، هي التي يستوعبها
الراوى الناشئ لاشعوريا ، وينخذ منها الغالب
الأساسي الذي يملأه بأحداث من عنده .

وبعد كل هذا فليس غريبا أن نبحث الباحثين
على أن يهتموا بدراسة القالب الشعبي المتوارث
الذي يستوعبه الراوى الناشئ ، وأن يراقبوا
نصف هذا الراوى في حدود هذا الإطار حتى
ينتهي به المطاف لأن يكون راويا ضالعا .

إن راوى التراث الشعبي أشبه بقطار يبدأ
سيره من مكان ما ، ثم يظل يستوعب عبدا من
الركاب عند كل محطة يقف فيها حتى يصل
إلى نهاية المطاف فيفرغ حمولته عن آخرها .
والباحث عليه أن يبدأ مع الراوى من النقطة
الأولى التي يبدأ منها ، ثم يسير معه في رحلته
فيراقب حمولته ونوعها ، حتى إذا وصل معه إلى
نهاية المطاف ، فعليه أن يقيم أشكال تعبيره
بوصفها انعكاسا لنفسه وجماعته .

« د » نبيلة ابراهيم »

اتجاهات البحث في الأغنية الشعبية

دكتور محمود فهمي حجازي

أولا : مدخل تاريخي :

١ - هناك جهود كثيرة تحتلط عند البعض بالبحث العلمي في الأغنية الشعبية ، (ومن ثم ينبغي أن تميزه عنها هنا في مطلع هذا المقال) . لقد اهتم كتاب أوروبيون وغير أوروبيين بأغانيهم وأغاني غيرهم اهتماما جعلهم يكتبون عنها ملاحظات أو يدونون نصوصها في كتب ، والكتب الرومانى تاكيتوس مؤلف كتاب حرماسا دون عن الجرمان كتابا ضمنه عبارات حول لغاء عدهم . وكان نمط حياتهم المعابر لاسلوب حياة الرومان . قد أثار شوقه فصل قديره على ملاحظتهم واهتم بهم وألف عنهم ، وشبه بهذا ما يعرفه عن كتاب أوروبيين في العصر الحديث ، يذكر منهم الكاتب الرئيسى مونتاني (١٥٥٣ - ١٥٩٢) الذي تحدث في «المعالات» أيضا عما أسماه «الشعر الطبيعي» عند البدائيين تعددت الكتب التي أشارت إلى الغناء أو تضمنت أغاني شعبية عاما بعد عام . دعت إلى ذلك عوامل مختلفة واهتمامات مسوعة ، فبعد أن أطلق هردور في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر دعوته للعناية بالأغنية الشعبية

تتابعت في أوروبا ، ولا سيما في وسط وشرق أوروبا الاستجابات والمصنفات ، فظهرت مجموعة كبيرة العدد من الكتب التي تصم بين شعبيها أغاني شعبية مجموعة . وتنوعت هذه الكتب كما وكيفا بتنوع المهتمين بالأغنية الشعبية ، وقد شغل بها مفكرو الاستشارة ، والمربون ، ومن اطلقوا على أنفسهم اسم «أصدقاء البشر» والرومانسيون . ومحددو الفن وأصحاب فكره «انقاذ التراث الشعبي» من الضياع ، وأهمها كذلك عدد من انتحار ومن عشاق الفن المحلي كما هام بها وألف فيها أعضاء جمعيات لغاء كتب تضم نصوصا لأغان شعبية متنوعة . وقد لاحظ كثير من مؤرخي علم الماثورات الشعبية أن كثرة الاهتمام والتصانيف لم تؤد إلى عمق وناسيل منهجي دائما بل دفعت في كثير من الأحيان إلى حديث رومانسي حالم حول حياة شعبية لم تستوعب معالمها بالدراسة الجادة بعد ، وحول كثير من العبارات الفضفاضة وطرح وجهات نظر لم تتجاوز بعد مرحلة الفروض ، بل وغاب الجس الصادق بحياة الشعب عن كثيرين من مؤنوي



هذه الكتب وبان الأغنية الشعبية لا تفهم حق الفهم إلا بدراستها في تكاملها لوظيفي في المجتمع الذي تحيا فيه . فالنص المجرد هيكلي هزيل لا يبي بما يضعه الباحث نصب عينيه ، ولا بد أن يسجل ويدرس في جسد نابض بالحياة . ومن ثم فليس كل كتاب يضم أغاني شعبية بحثا علميا فيها ، وليس مجرد جمع المادة علميا ، بل لابد من الجمع المهجي النابع من طبيعة المسادة قيد الدراسة ثم التصنيف والتحليل .

٢ - دمج تعدد جوانب الأغنية الشعبية وتنوع اهتمامات الباحثين إلى كثير من الطرقات الخريزية غير المتكاملة ، فالأغنية الشعبية نص ، درسه البعض بحثا عن الرواسب القديمة المنشودة . عاصوا مثلا وراء أغان شعبية المانية وسويدية وهولندية بحثا عن التراث الجرمانى القديم المترسب فيها ، وكان الحاضر أداة والماضى هدف ، فدرسوا النص وحده مجرداء . عنته فتجاهلوا بهذا ان الأغنية الشعبية لا تقرا قراءة بل تفسى عناه . ونظر موسيقيون في الأغنية الشعبية ، وتكرروا وجودها كقطاع ضمنى متميز ، وقالوا بأن التسمية ومنطلق دراستها نابعان من بعد اجتماعي غير موسيقي ، ومن ثم فليس لهم كباحثين في الموسيقى إلا أن يدرسوها كنعم موسيقى لا أكثر ولا أقل . وتتابع اهتمامات الطرقات الخريزية في فترة كانت الأغنية الشعبية لأوربية آخذة في الضمور والانكماش والفناء ، وما كاد الباحثون يصلون إلى درجة عالمة من صوح الرؤية والدقة المهجينة وما كادت وسائل السجل تنقدم حتى كانت الأغنية الشعبية قد انتهت أو شارفت على الفناء في تلك المناطق التي

احصل باحثوها بحث التراث الشعبي ، وبأمل إلا يمر وقت طويل عندنا في اجترار وتكرار مملين . والا نجد أنفسنا قد فقدنا كثيرا من تراثنا العناني الشعبي دون أن نكون قد اهتممنا به جمعا ونصفا محدلا مستعدين من خيرة العالمية في ذلك متجنبين أخطاء من سبقنا .

ثانيا : طبيعة الأغنية الشعبية :

٣ - مصطلح الأغنية الشعبية مقابل عربي لكلمة Volkslied وهي كلمة المانية مركبة صاغها هرردر سنة ١٧٧٢ ، فانتشرت وانتشرت ترجماتها في اللغات الأوربية المختلفة ، إلى أن أخذنا مضمونها وعرفناها مصطلحا علميا عند اهتمامنا بهذا اللون من ألوان الفن الشعبي . لم يكن هرردر دائم الالتزام باستخدام هذا المصطلح ، فكان يتحدث تارة عن « الأغنية الشعبية » وأخرى عن « أغاني الوطن » وثالثة عن « أغاني الشعب » ، ويعنى دائما نفس الشيء . وكان هرردر صاحب ملاحظات كاتب بعيدة الأثر في النظر إلى التراث لعناني الأوربي . وبه بدأ الاشتغال الجاد بالأغنية الشعبية . واليوم وبعد قراءة مائتي عام أصبح لدينا محالات دراسة الأغنية الشعبية على نحو أكثر دقة . فالأغنية الشعبية لا تصبح هكذا إلا إذا غناها الشعب ، ومن ثم فهو هدف الجماعة وتعامله معها أساس لا بد منه لتكون هكذا ، ومن ثم دراسة الأغنية الشعبية لا تنعم بدراسة نصها اللغوي أو نصها الموسيقي ، ولا تنفع بإهمال دور المغنى ، ولا ترضى بتجاهل الجماعة المشاركة في الغناء المتلقية له ، فالنص المغنى والجماعة ثلاث نقاط يتكامل بها ثالوث حياة الأغنية الشعبية ، ليس كل واحد منها هدفا

في ذاته بل أن العلاقات القائمة بين كل نقطة والأخرى هي محط اهتمام البحث التكاملي في الغناء الشعبي ، فمجال الدراسة هنا ليس هو الأغنية الشعبية بقدر ما هو الغناء الشعبي ، وإدراك موقف المغنى المتميز في ذلك من النص اختياراً وتعديلاً ، وموقف الجماعة من الجماعة ودوره فيها ، وموقف الجماعة من النص ودلالاته بالنسبة لها ، كل هذه محاور أساسية في دراسة الأغنية الشعبية ، فالأغنية الشعبية الحقيقية أغنية مفتاة لا تقرأ قراءة فردية بل تغنى ، وتغنى في جماعة فتجد فيها الجماعة شيئاً جديراً بأن يمارس ويبقى ، وإذا لم تتحقق هذه الشروط فلا وجود لأغنية شعبية بمعنى الكلمة .

٤ - طرح باحثون منذ أكثر من مائة عام قضية تأليف الأغنية الشعبية ، هل هو من قبيل الإبداع الفردي أم الخلق الجماعي ، فكان ي . جرم يجعل الشعر الشعبي مقابلاً للشعر الفنى ، الشعر الشعبي عنده أدب جماعي على نقيض الشعر الفردي . ومن ثم فالأغنية الشعبية عنده « نبع من الشعب وفي فم الشعب » . وبمثل هذه العبارات وصف أصحاب الرومانتيكية في وسط أوروبا الأغنية الشعبية ، فهم في رأيهم « خلق جماعي » وهي ثمرة « تأليف جماعي » ، ووصفوا هذا الأمر بأوصاف غامضة مفضضة . وتوالت وجهات النظر في هذه النقطة بعد ذلك إلى أن استقطبت في آراء ثلاثة : يقول أحدهما بأن الشعب مبدع الأغنية الشعبية ، ويقول الثاني : بأن الشعب لا يبدعها بل يتلقاها ، ويقول الثالث : أن مؤلفها الأول فرد ولكنها لا تكون شعبية إلا بتلقى الشعب لها وتعديلها ، ودارت في هذا الإطار كل المناقشات المنهجية حول طبيعة الأغنية الشعبية وحياتها .

٥ - يرى القائلون بأن الشعب مبدع الأغنية الشعبية وأنها « خلق جماعي » أن ذلك إما تم في المناسبات ، واللغز والمناسبة تفرض التجمع ، والتجمع يقوم بعملية الخلق الجماعي ، كان هذا الرأي سائداً عند الكتاب الرومانسيين وامتد في صورة ما عند يوسف بومر أستاذ المأثورات الشعبية في فيينا في الربع الأول من القرن العشرين ، ويرى بومر أن الأغنية الشعبية ذات سمات تجعلها تعبيراً عن الشعب ، فهي تعبر بمضمونها وبلغتها عن الجماعة وتكتسب سماتها « الجماعية » بتداولها ، فالأغنية الشعبية عنده « ناشئة عند الشعب متداولة عنده » ويقول أصحاب فكرة « الخلق الجماعي » بأن الشكل الأقدم أو النص كما أبدعته الجماعة هو الصحيح ،

ومن ثم فأي تغيير يطرا على الأغنية الشعبية الواحدة لا يمكن أن يكون إلا تمزيقاً Zersingen ومصطلح التمزيق صاغه الباحث جوريس سنة ١٨٢١ في رثائه لآخيم فون آرنييم صاحب مجموعة الأغاني « ١٨٠٦ - ١٨٠٨ » عندما تحدث عن جهد آخيم فون آرنييم في إعادة بناء الأعيان الممزقة ، وكان آرنييم محقق نص يود بمقارنة الاختلافات الوصول إلى الأصل كما تركه المؤلف . ويشير القائلون بالتمزيق أن ذلك إما يرجع إلى عدم فهم المغنين لمضامين وصلت إليهم في أغان موروثة قد كانت مرتبطة بالمعادات التي انتهت ولا سيما بالمعادات ذات الخلفية الشعائرية والميثولوجية . وهكذا يرى هؤلاء في تداول الأغنية الشعبية طريق الأسفاف أو الانهيار .

٦ - أما الرأي المضاد لهذا فيقول صاحبه هانز فاومان ومن شابعه بأن الأغنية الشعبية بنفس النظر عما بها من موروثة جماعي بدلتى - لا تضم إلا تراثاً حضارياً هابطاً . فالشعب في رأيه لا يبدع بل « يعيد الإنتاج » أو يعيد تشكيل ما سبق إبداعه في الطبقة الحضارية العليا . والشعب عنده لا يبدع - بل يتلقى ويقلد ويبسط . والواقع أن هانزنا وما ن ليس أبا عذره هذه المقولة في الأغنية الشعبية - وأن كان مطور هذا الرأي في نظريته للحضارة الشعبية عموماً . بعد لاحظ باحثون كثيرون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن الموسيقى الشعبية ليست إلا انعكاس خافتاً للموسيقى الرفيعة ، هي منها صدى لها ، ولا وجود لها إلا بها ، ولاحظ باحثون آخرون أن شعبية الأغنية لا ترجع إلى أصلها بل إلى تداولها ، ويقتررب بعض القائلين بأن الأغنية الشعبية نتاج حضارى هابط من القائلين بجماعية تأليف الأغنية الشعبية في القول بأن التعبير موأمة هادمة ، وهو تمزيق للأغنية سببه محاولة تقرب التراث الرفيع الهابط أو الأصيل القديم إلى المحيط الشعبي ، وعلى هذا فهنا كذلك عملية « تمزيق » .

٧ - هذا ويرتبط البحث في الأغنية الشعبية بمعاصر لنا وما ن ، كان له فيها عمل ميداني وجهد نظري منهجى بالغ الأثر ، هذا الباحث هو يون هاير الذى كان في أواخر القرن الماضى والربع الأول من هذا القرن أستاذ المأثورات الشعبية في فرايبورج - ألمانيا . صدر بقلم يون هاير سنة ١٩١٤ كتاب بالألمانية « الأغنية العنية في فم الشعب » أهتم فيه بتتبع حياة الأغاني وهي تتداول . ويرى هاير أن الأغنية الشعبية نتاج

على المؤلف فرد قد يكون من الطبقة العليا وقد يكون من الطبقة الدنيا ، أما الشعب فينتفى هذا الاسم الفردى فيعدله ويمونه فيكون المدة ملك له . وهكذا يقول يونس ماير ينسب الشعب للأغنية لا من طبعه حصاريه عليه . كما يرى تاوماس - بل من فرد ذي موهبة . ويمكن ماير من بحث الأغاني الشعبية في مطبعة بعينها واستطاع أن يعود وعدد كبير منها إلى مؤلفين مشهورين . كذلك يرى ماير أن الشعب يتلقى الأغنية تلقيا وهو لا يبدع أشكال جديدة أو مصامين جديدة بل يبدعها له آحاد مختارون .

ويتلخص جهد الشعب في تأليف الأغنية - في رأي يونس ماير - في أنه يقوم بعدد من الأغنية الفردية لا يتم فيها بل بتعديلها ، وفي هذا يقول ماير : « أن الأغنية الشعبية صغرت أم كبرت هي دائما إنتاج فرد واحد ذي موهبة شعرية . » فإذا وجد في هذه الأغنية تعبير أو عبارة أو صورة فلهه أولا يفهما المجموع فإن الشعب يغيرها بلعانيا ويعدلها ليحفظها مناسبة له . وبهذا تشارك الجماعة في الأغاني الشعبية مما يرفع درجة صدق الأدب الشعبي على نحو غير مساح للشعر الفردى - فيما يبدو وواضح هنا أن الفرق شاسع بين التمزيق والتعديل ، والتمزيق سمة سلبية تصف عملية الهدم والتعديل سمة إيجابية تعبر عن عملية بناء وصقل .

٨ - تلف دانكرت (١٩٦٦) فكرة تعديل الشعب للأغنية فعدلها بأن نظر في طبيعة الاختلافات التي تنجم في نص الأغنية الشعبية . والمطلق البسيط في هذا أن حيوية الانشاد تعنى قدرته على التحويل والتعديل وتطويع الأغنية ، فالملاحظ أن أداء الأغنية لا يتم مرتين اثنتين بنفس الدقة والمطابقة ومن ثم تنجم اختلافات في النص أو في اللحن ، ولكن دانكرت يتحدث هنا عن « مدى الاختلافات » فإن ظل داخل إطار الرونة كان دليل صحة وحيوية وإن تعدى ذلك إلى حذف أو إضمار من أغاني أخرى أو نحت يخلط أكثر من أغنية أو حشو بعبارات سائرة أو ضمور كانت الأغنية تمر بعملية تمزيق . ومن هنا يقول دانكرت بوجود الأمرين ، وشتان ما هما .

٩ - واهتم باحثون آخر بحث الأغنية الشعبية منطلقين من دورها الاجتماعي وترتبط النظرة الوظيفية للأغنية الشعبية في عالم المأثورات الشعبية وبصفة عامة باسم الباحث الألماني يوليوس شفيتارنج (١٩٢٩) الذي نظر إلى الأغنية الشعبية كعامل مكون للجماعة ، الأغنية الشعبية عنده أغنية جماعية وظيفتها تنظيم اللقاء

الاجتماعي . طالب شفيتارنج بالنظر لا إلى بنية الأغنية فحسب بل إلى حملها الأغنية واهميتها بالنسبة لهم ، فالغن الشعبي في رأيه ليس فنا باعتبار الفن تعبيرا فرديا ذاتيا ولكنه نشاط خالق للجماعة مقو لروحها ، والأغنية الشعبية بهذا الاعتبار تقوم من مقومات ربط الجماعة وتكاملها ولها بهذه الصفة قيمتها ، فليست عملا فنيا يعاير بمعايير الفن الفردى بل هي نشاط اجتماعي وتابع لتلاميذ شفيتارنج آراءه في دراساتهم الميدانية ، فلاحظت برجمان أن الأغنية الشعبية لا تعنى لموتها المعنوية بل لارتباطها بالتجمع حولها . ولأغنية هذا رمز اجتماعي ومحور لقاء والعصية هنا ليست قصيدة شكل أو مصمور بل هي قصيدة دلالة الأغنية وأصالتها في حياة المجتمع الشعبي . وهي بهذا المعنى جزء من عاداته .

وهكذا حولت المدرسة الاجتماعية منطلق البحث في الأغنية الشعبية من تحليل عناصر الأغنية الواحدة إلى دراسة « حلقة الغناء » كصغر وحدة تدرس وتبحث داخل هذه الوحدة الأغاني المتداولة فيها ونوعية التعديل وكيفية تتابع الأغاني ، وموقف المتلقين ، ودور المعنى أو المعنى . . . الخ . وسعرة القول أن البحث هنا لا ينفك عن السوع الأدبي بل من الانشاد ، كوظيفة اجتماعية .

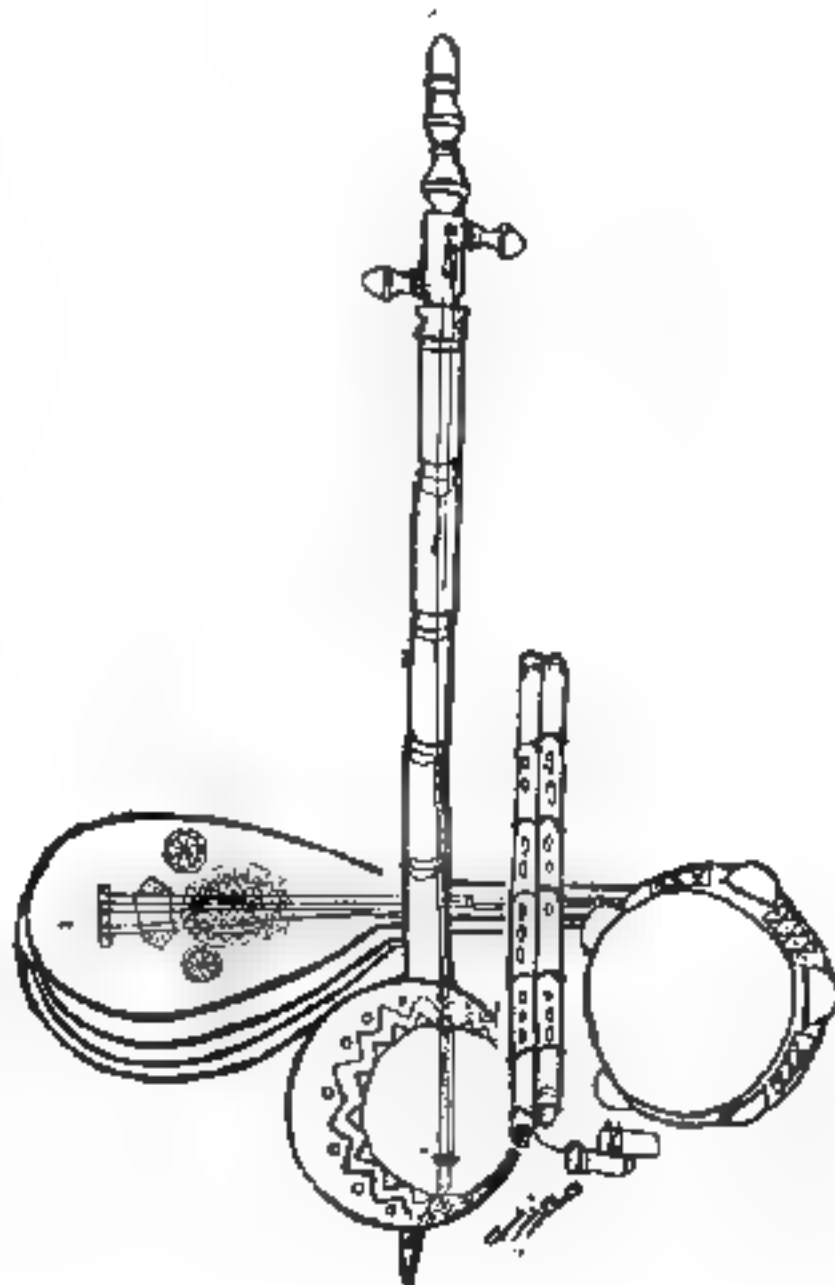
وهكذا أبرزت جهود الباحثين حقائق كثيرة حول حياة الأغنية الشعبية فهي شعبية باعتبار تعديلها وتداولها على أفواه الشعب ، وهي ليست نصا لغويا فحسب بل نغم مصاحب له متكامل معه وهي تعيش كعمل ذلك للروح الاجتماعية . وكل هذه الدراسات أبرزت أن ثلوث حياة الأغنية الشعبية يقوم على نصها الموسيقي والغنى ، وعلى المغنى أو المفاين ، وكذلك على جماعة الغناء ، وأن جهد الباحثين يتناول الأبعاد والعلاقات القائمة بين نقاط هذا الثلوث .

ثالثا : جمع الأغاني الشعبية وتصنيفها :

١ - ترتبط حركة جمع الأغاني الشعبية بتداء هررد الذي أصدره سنة ١٧٧٣ وبالمجموعة التي أصدرها هو سنة ١٧٧٨ ، دفعت فكرة « الأبعاد » هررد إلى العناية بالفناء الشعبي فقد ساد آنذاك اقتناع بضرورة جمع المأثور الشعبي إقادة له من الفناء ، ويرى هررد في الأغنية الشعبية عند الشعوب المختلفة تراثا ممتازا حديرا بأن يحافظ عليه ، بل ويقول أن فناء الأغنية الشعبية فناء للشعر الغنى ، ومن ثم فجمع

الأعاني الشعبية بحث لشعر نقي وأحياء له
وبها . بهذه الروح بطلت حركة جمع الانشيد
شعبية في انعرن انتاسع عشر وأسمهم فيها
صاحب حركة «العاصفة والدفع» «واروما تيكيه
لبكره» وحركة الشبيب الربوما تيكيه
«وجمعيات انماء» ، واحتفت بمسلسلات
الجامعين فاحتلت مجموعاتهم كما وكيفا . كان
هردر يرى ضرورة التجمع الميداني من الشوارع
والأزقة واسواق السمك والريف ، على ان يدون
التدوين دون ادنى تعديل وبأسلوب التي فيلت بها
على ان يتبع ذلك بشرح مفسر بسيط لا يهين
ولا يحقر ، يجعل ولا يعمل . وهردر في هذا
رائد للعمل الميداني المهد للبحث الاساسي في
الانشاد الشعبي . غير أن جمهرة جمعي الاقاني
الشعبية كانوا هواة ، نظروا الى عملهم كواجب
قومي ، واعتبروه ذا هدف تربوي ومن ثم لم يكن
جمعهم شاملا بل كان انتقائيا ، ولم يكن تدوين
دقيقا بل تعديلا وتهديبا ، كل كان مهتم
بموضوع بعينه يجمع له ما يراه مناسباً ، ومن
ثم فتعثر هذه المجموعات الكثرة في وسط أوروبا
الى عدد من المقدمات التي تشترط في التجمع
الميداني ، وومي هذا فلم تكن امكانيات التسجيل
الموسيقى أو التلحين تسمح بدرجة عالية من
الدقة في التسجيل ، ومن ثم فقد اضرقت هذه
المجموعات الانتقائية المعدة الى تدوين موسيقى
لأداء تلك الأغاني ، وغنى عن البيان أن الأغنية
الشعبية لا تقرا بل نغنى ، بل يصعب ذكر النص
دون لحن .

١١ - لا يعنى اجمع الميداني بالأغنية الشعبية
كهدف قائم بذاته بقدر ما يعنى بالعناء الشعبي .
ومعنى هذا أن مركز الاهتمام ليس النص في
نفسه ، بل في تداوله والنص يمر بعملية (التعديل
دائم) فادأ غيت أغنية شعبية مرات ومرات
ومرات خرجنا بصيغ مختلفة في بعض
حوائبها ، وإذا اعتبرنا النص والمغنى وجماعة
الغناء ثلاث حياة الانشاد الشعبي ، وجب علينا
ملاحظة مدى التغير الذي يطرأ على النص عند
المغنى الواحد وإلى أي حد يؤثر آحاد المغنيين أو
مجموعاتهم في تعديل النص ومن أية جوانب ،
وإلى أي حد يتغير النص بانتقاله من جماعة غناء
إلى جماعة غناء أخرى ، فكل هذه الجوانب
تخرج لنا اختلافات في النص ، ومن ثم يجب أخذ
هذا بعين الاعتبار عند جمع الأغاني الشعبية ،
ودلك بتدوين المعلومات الكافية عن المغنى وحياته
وكيفية تلقيه لثروته من الأغاني وتسجيل
رصيده في ذلك من الأغاني المتداولة الحية ولاند



كذلك من ملاحظة التراث الغنائي الذي تعرفه جماعة غناء بعينها فهناك معدلات محدثها جماعة بعينها بان يسلب عناصر بعينها لونها امثولوجي . او تجعل الابطال لمدامى ممثلين لمثل انحصار والمستعمل او تعدل مسار الاحداث المذكورة في الاعية تعديلا ، وهذه الاعتبارات نتائج دراسات كثيرة تعكس اثرها في فهم جديد للعمل الميداني ولها اثرها هنا شجدا للعدرة على الملاحظة وصقلا لسهج الجمع الميداني .

١٢ - ثمة فرق آخر بين الجمع في العرون التاسع عشر وشروط انجمع الميداني المعاصر ، فقد اختلف اهدفان . كانت العلوم الاساسية في القرن الماضي ذات منحى تاريخي مقارن . فقد انصرف البحث في الاغنية الشعبية وفي علم اللغة الى مقارنة الاشكال المختلفة لشيء الواحد في محاولة للتوصل الى « النمط العتيق » . لم يعن بالبحث بحصر الاغاني المتداولة في منطقته متميزة حصرا شاملا او دراستها في وظيفتها في تلك المنطقة بل انصرف الاهتمام العلمي الى التنوع التاريخي لعناصر جزئية ، شبيه هذا بعلم اللغة المعاصر اذ بحثوا ظواهر مفردة توصلوا الى اصبغها الاقدم ولم يهتموا ببنية اللغة في تكاملها او في بوطيقها الاجتماعية ، ما اشبه هذا . بمن اراد بحث بنية مجتمع فظفر في اجساد احاده ، انما اليوم لا يحصل الرواسب هدف البحث بل تحليل دراسية الاشهاد الشعبي في بيئته . ومعنى هذا ان مجال لجمع الميداني يتحدد تحديدا جغرافيا ، وفي اطار هذا التحديد الجغرافي يدرس الانشاد الشعبي كله ، ويدخل في هذا تلك الاغاني المتكاملة وتلك الآخذة في استكوين وتلك الآخذة في الاختفاء ، او التحول من جماعة لآخرى ، وتلك الهائلة من مستوى حضاري مركزي مثل الاذاعة ، وتلك المتحولة من افليم لآخر . . . الخ . . . وكل هذه تصنيفات تتضح بعد لجمع والتحليل ، اما ساعة الجمع فلا بد من التسجيل الدقيق وملاحظة ملاسبات الاشياء . تمهيدا لبحثها ومراعاة احتمالات التعديل والوظائف في البيئة وتكوين ما يتعلق بذلك تمهيدا لبحث هذا ، فجمع المادة لا يقتصر على النص بل يصح بتدوين كل ما يحيط به من ملاسبات وظروف وعادات ، والنص هنا ليس نصا لغويا فحسب بل هو نحن ونعم فالاعنية الشعبية لا تكون هكذا الا اذا غنيت ، ومن ثم فلا بد من تسجيل

النص اللغوي مع موسيقاه وما يرتبط بذلك من خارج النص . وهنا يتوسل الباحث بالادوات التقنية لتحديثه ، واهمها اجهزة التسجيل الصوتي .

١٣ - اول قضية تواجه الباحث بعد التسجيل الصوتي هي قضية نقل - المادة المسجلة الى الورق . وهنا يطرح سؤال منهجي ما تزال الاجابة عنه موضع خلاف بين المتخصصين . فاللغويون يصرون على ضرورة التدوين بالخط الصوتي ، وهنا يقول البعض بضرورة ايجاد رموز لكل صورة صوتية حتى يكون للدين صادق التعبير ، ويرى قسم منهم ضرورة النقل الى الخط الفونولوجي دون كبير معاناة لعروق الصور الصوتية ، ولكن تقرب هذا بذكر مثلا بسيطا ، هل تجعل اللام العربية باعتبارها وحدة صوتية (فونيم) رمزا واحدا ام تجعل اللام العربية المعجمة (والله) رمزا يعاير رمز اللام المرمعة (بالله) . وادا نظرنا الى خبرات الباحثين الاوربيين في هذه اسقطه لاحقا ازدواجية المنهج ، اللغويون يدعون مراعاة الصور الصوتية المختلفة ، وباحثو التراث الادبي الشعبي يكتبون كيف ما اتفق ، ولا اود هنا ان اكلف الفونولوجيين عبء اللغويين ، او اطالب اللغويين بالاعتماد بالتدوين على المنهج عند تدوين الاعاني الشعبية ، فلكي يخصصه وطاقته ولا بد من الافادة من كل الامكانيات العلمية المتاحة . والحل الافضل لموقف كهذه تكوين « فرق البحث » او « جماعات البحث » تضم ممثلين لكل العلوم المهمة بالانشاد الشعبي من جوابه المعقدة ، يتم التسجيل في وجودهم ويستمع اللغوي بتحديد الصور الصوتية كي يتعرف على الفونيمات او الوحدات الصوتية ثم يكتب النص بالتدوين الفونولوجي مصحوبا بما يراه ذا قيمة من ملاحظات صوتية . وادا كان كاتب هذه السطور احد اللغويين المهتمين بالاثورات الشعبية ، فهو يقدر كذلك دور الباحث في الموسيقى في سيرغور الانشاد الشعبي . ومن ثم لا بد من التعاون بين اكثر من تخصص ليتم التكامل في البحث لا التوازي ، ودون تعصب من اي باحث لزاوية رؤيته للمادة قيد البحث .

١٤ - هناك طرق مختلفة لتصنيف المادة التي جمعت في العمل الميداني لتكون في متناول الباحث ، وفيما يلي اهم التصنيفات المتداولة :

(أ) التصنيف وفق المطالع :

ويرى باحثون كثيرون أن هذا التصنيف غير مجد ، لأن مطلع الأغنية يتعرض لتعبير أكثر من باقى أجزائها ومن ثم تظهر الأغنية الواحدة بمطالع متعددة .

(ب) التصنيف وفق الأنماط :

وهذا تصنيف يقوم على الشكل ، ولا يمكن طرح نظام مسبق له ، فأنماط الأغاني تختلف من منطقة لأخرى .

(ج) تصنيف العناصر المكونة (الموتيقات) :

وهذا التصنيف أداة هامة للبحث في مضمون الأغنية الشعبية وتحول مومياتها من أغنية الى أغنية ، ومن منطقة لأخرى ، ومن مستوى لآخر ، وهو معصاح دراستها كما كانت دراسة موتيمات القصة الشعبية أداة معيدة لبحثها .

(د) السجل الطبوغرافى :

ويعنى تسجيل أماكن توريح الأغنية الواحدة ودرجة كثافته .

(هـ) سجل الإلحان :

وقد بدأ العمل فيه على مستوى أورب سنة ١٩٦٤ (ولم تتضح لنا صورته النهائية بعد) .

(ز) التصنيف وفق جماعات الغناء :

أى تصنيف الأغاني الى أغان يعنىها الأطفال وأغان تفسىها النساء وحدهن وأغان للرجال وما شابه هذا من التصنيفات فى كل منطقة وفق الظروف الموضوعية المتاحة .

(ح) التصنيف وفق الأغراض :

وهذا تصنيف متعارف عبه فى دراسة الأدب الفردى ، فهناك أغان دينية ونحن نعرف الإنشاد الدينى فى مصر فى عبود محتدة وهناك أغان فى الحب ، وهناك أغان من شخصيات تاريخية أو أبطال ، وتعرف بمص المجتمعات إنشادا فى رثاء الميب وهو ما نعرفه باسم ((العديد)) بالنظر الى هذه الصور كاشكال قائمة بنفسها تصنيف لها وفق الأغراض .

رابعا : جوانب دراسة الغناء الشعبى :

تحليل النص اللغوى :

١٥ - الأغنية الشعبية فى صورها التى نعرفها

داب نص ، وهناك لوى من ألوان الغناء الشعبى فى منطقته جبال الالب ليس له نص فهو مجرد صوت معص ، ولا يعنى هذا أن كل ما عرف من إنشاد فى مصر إنما يعتمد فيها على ، نصوص أو بالأحرى له نص لغوى ، وبدأ فدراسة النص أحد جوانب الدراسة العلمية للإنشاد الشعبى . ويمكن الفيسام بهذا شكلا ومضمونا أو بالأحرى نمطا وتركيبا لدراسة الأنماط اللغوية التى يتخذها النص أى تحديد الأشكال بكل ملامحها اللغوية مثل الوزن والقافية والتقطيع الداخلى فى النص وانتفاء المعجم دراسة تهدف الى بيان النمط بخصائصه اللغوية ، وبجانب هذا فيمكن دراسة الموتيقات المكونة للنص ، والموتيقات هى الوحدات الصغيرة ، هى اللبنات التى يتكون منها مضمون النص ، وفى هذا يعتبر جدول الموتيقات المشار اليه أداة بحث ضرورية ، وفوق هذا وذاك فهناك جمل نمطية تتكرر فى كثير من الأغاني الشعبية ، وهذه تدخل كذالك فى الدراسة اللغوية للنص .

الدراسة وفق الأغراض :

١٦ - وهذا اتجاه عرف تطبيقات كثيرة فى دراسات حول الأغاني الخاصة بعرض بعينه ، وقد لاحظ باحثون مثلا أن ((العديد)) مثلا صرنا أحدها رثاء أقارب المتسمى له والآخر صرخات الندابات المحترفات . ودرس باحثون كثيرون أغنية العمل ومدى ارتباطها بالعمل ، يراها بوشنر أقدم أنماط الأغاني وأصلا للموسيقى وبراعا شميدت أقرب الى عبارات السحر الدافعة



الى مصاوعة العمل ، ويفرق سوربان بين الاغنية
التي يحمر وتشجع على العمل دون أن يكون معه
وبين الغناء المظم لتسقى العمل وكونه وسيله
تغاهم وعلل شاروت ، ويميز كذلك بين هذا وذاك
والغناء الذي يمضي بجانب العمل دون ارتباط
به ويهدف الى المسامرة اثناء العمل فيجعله سهلا
ويجعل وقته قصيرا أو يبدو قصيرا . واهتم
باحثون بالأغنية التاريخية - القصصيه ، وهي
تتناول عندهم احداث الأسرة وتضم اغان تمجد
القيم الأسرية كما تصم في رأى البعض أغاني
مثنوية بها كرامات وقديسين ونبوءات ،
والنباتات والحيوانات فيها دور واضح . ومن
أبرز أغراض الأغاني ما يسمى بأغاني الحب
والوطن ، ومن الغيت أن سطر اليها بنفسير صيق
واحد وهو أنها لم توجد الا بعد الغزل الفصح ،
غير أنها ولا شك ككل ضروب الاغنية الشعبية
ذات مؤلف واحد ثم عدلها المجتمع صغلا وتهذيبا ،
وترتبط أغاني الحب المختلفة بوصف الطبيعة
ورديتها بين المحب والصبيعه سمح لعين
العاشق وأحداث الحياة اليومية وبيعة الصلته
بالطبيعة وتحتل مكانا في الأغنية ، والمؤيقات
لنفسه داخلها ، ذات قدرة كاملة على الرمز ،
وكثيرا ما يجد فيها غرس أزهار في حديقة ونجد
دب الماء ، واللقاء حونه ، أو بالقرب منه ، أو
امده تحت شجرة ، وكل هذه في تصوير رموز
للحبيب ، وتجد في أغاني الحب في مجتمعات
كثيرة حديثا عن الصعوبات التي كانها العاشق ،
فهو يطوي الصحارى في المناطق الصحراوية ،
ويقاس من الطريق المغطى بالجليد في وسط
وشمال أوروبا . الخ . الخ .

الدراسات في إطار العادات :

١٧ - هذا الاتجاه من أكثر الاتجاهات شيوعا
في دراسة الاغنية الشعبية ، وللباحثين في هذا
أسلوبان أحدهما دراسة الاغنية على أساس العمر
وذلك بأن تصنف الى أغاني حول الميلاد وحول
الاحداث المختلفة في حياة الفرد الى أن تكون
خاتمة التصنيف ما يرتبط بالموت من أهانيج .
والاسلوب الآخر المكمل هو دراسة الاغنية على
مدار العام ، وذلك بأن الأغاني وفق مناسبات
عنائها على مدار العام .

الدراسة التاريخية المقارنة :

١٨ - حدد الباحث البولندي شرهونسكي
محالات الدراسة التاريخية المقارنة على النحو
التالي .

أ - تسجيل الطواهر الأدبية

ب - الدراسة لمقارنة للنمط باعتبار ظهوره في
المناطق المختلفة نتيجة لطروف متماثلة .

ج - الدراسة المقارنة المتبعية : لتطور صرب من
ضروب الاغنية باعتبار وحدة الأصل .

د - دراسة علاقات التأثير والاستعارة :
بين المناطق المختلفة والمستويات المختلفة . والواقع
أن هذه النقاط انعكاس واضح لاسلوب العمل
في علم اللغة ، وهذه الحواش الأربعة مفيدة في
سبرغور الانشاد الشعبي ، غير أن المادة المتاحة
على مر العصور لا تكاد تلبى حاجة الباحث في
طموحه نحو صورة متكاملة واضحة المعالم .

دراسة العلاقات المتبادلة بين الفن لشعبي والفن
الفردى في الشعبية :

١٩ - هذا أحدث اتجاه في الدراسة خلقت
لطروف المعاصرة ، والمقصود بالفن ذي الشعبية
ذلك الاغاني المداعه أو التي تنتشر بعوامل
الاتصال الجماهيري المختلفة فتكسب شعبية
وتنتشرا ويكون أقل عرصه للتعديل والتغير
فالتسجيلات الحديثة عامل مثبت ، ويهدف
الباحثون هنا الى إبراز العناصر التي دخلت من
الفناء الشعبي الى الفناء الفردي ذي الشعبية ،
وكيفية اكتساب هذه الاغاني الفردية لشعبيتها
وطروف ذلك ومدى انعكاس ذلك على الاغنية
الشعبية .

وهكذا تعددت المناهج والمداخل وما كادت
صعل وتتصح ابعادها حتى كان الغناء الشعبي
في مناطق كثيرة من العالم قد شارف على الفناء ،
وبهذا قلت مجالات التطبيق في تلك المناطق التي
نعلم بأحشوها بخبرة سابقينهم وبحيرتهم هم في
هذا الميدان . ولكن الموقف هنا مغاير تماما
للموقف في وسط وشمال أوروبا حيث الاهتمام
واضح بدراسة التراث الشعبي ، فالعالم العربي
يُرى بالمأثور الشعبي قمر في الجهد العلمي حول
هذا المأثور . فهل لنا أن نأمل اتعاون بين لغويين
والمركلوريين والموسيقيين وغيرهم من أصحاب
التخصصات المهمة بالغناء الشعبي ، حتى ندون
ما لدينا ونصنفه وندرسه فيكون قد اسهموا في
سرغور الاغنية الشعبية ، أم أن لبعض مايرال
في انتظار من يقوم بالبيان عما أو رغما عنا بعبء
هذه الأبحاث ؟

« دكتور محمود فهمي حجازي »

الفولكلور وثقافة الاجتهج



مكتبة جامعة القاهرة

ن أنماط التعبير الفنية الشعبية التي يعبر
بها المجتمع عن سلوكه في الحياة تستمد وجودها
من أنماط سلوكي الذي يعيش فيه الناس .
العادات والتقاليد والافكار التي يشترك فيها
فراد المجتمع هي التي تشكل أبعاد هذا تصور
سلوكي المستمد من تجاربهم بحرية جيدة بعد
جيل ، والتي يمارسونها يوما بعد يوم ويسبقونها
بينهم بعضهم بها بمراتبهم جميعا . ولا شك ان
من مجتمع لما يتميز بهذبة الخاصة التي تفرده
عن غيره من المجتمعات ، لما يتميز بخصائص معينة
تحدد شخصيته الفرد ، وتصور سلوكه مع غيره
من الافراد ، الذين يتوحدون في مجموعهم ، مجتمع
بغير . والدارسون يرون ان للثقافة جانبين
تسميين ، يمل كل منهما الآخر ، الجانب الاول
الذي يظهر في سلوك الشخصية ، والادوات التي
يستخدمها الناس في قضاء حاجاتهم المختلفة
وتطرق اليها يخصصون بها اميتهم ، في الام
حياتهم ، لأنماط العمل والزي ، والمائل
وما أي ذلك . ويتضمن هذا الجانب ايضا نوع
سعادون الذي يسود بين فراد المجتمع ، من اجل
الاستقرار على الظروف المحيطة بهم ، وما بجانب
ساي فهو ما يمل تسميته بالجانب المعنوي أو
الروحي ، الذي يصمم مجموعة العادات والتقاليد
التي يحتفل بها المجتمع ، والتي يتوحد بها الناس ،
والعرف الذي يحكم حياتهم ، ولقواعد الاحكامية
التي تحدد علاقات كل منهم بالآخر من ناحية ،
وبالمجتمع من ناحية اخرى ، كما يصمم ايضا
ساليب التعبير الفنية عن جوانب مختلفة للحياة
في المجتمع .

ويرى الدارسون ايضا ان لثقافة ليست ظاهرة
عصوية يمكن ان يراها الانسان ، كما يستطيع
ان يرى مظاهره المادية ، أو حتى مظاهره
المعنوية ، ذلك أنها في مضمونها ظاهرة نفسية
تحدد مكانها في عقول الافراد ، ووجدانهم
ولا تبدو الا من خلال الافراد الذين يعبرون
عنها . ومعنى ذلك أنها تتألف من عناصر مبره
متشابهة يسهم في اظهارها الافراد الذين يكونون
المجتمع او يلتقي في الثقافة دائما الفرد والمجتمع
حيث يخصص كل منهما بدوره في التعبير عنها .
وسكون ثقافة أي مجتمع من مجموع الأفكار
والاستجابات العاطفية وأنماط لسلوك التي
يكتسبها الافراد عن طريق التعلم أو المحاكاة ،
أو بمعنى آخر هي حصيلة الخبرات والتجارب
والعارف التي تحصلها الفرد من اطرافه
لاجتماعي .

وإن لعناصر التي يجب عينا ن نتمتع
 ليها عند تحليلها بلا ضرر مفادى عز . المعنى .
 . فاللغة أحد عناصر الثقافة ، ولا يمكن أن تكون
 هناك ثقافة أساسية دون لغة . ذلك أن اللغة
 هي داء الاتصال بين الناس . وكلما رادب الثقافة
 بعدد كلما ازدادت الحاجة للغة منطورة قادرة
 على أن تحمل الأفكار والمعتقدات ، التي يحتفل
 بها المجتمع . ونحن لا نعصد باللغة هنا ما قد
 يرتبط بعوائد السحر والصرف والاشفاق وما إلى
 ذلك ، مما يتوافر على دراسته اللغويون ودارسو
 اللهجات ، ولكننا نعنى بالدرجة الأولى باللغة
 هنا كونها أداة للتفكر ، وفعل الخبرة والمعرفة .
 ذلك لأن البحث في أصل اللغة أو تطورها إنما
 يحتاج إلى دراسة مستقلة بنفسها لا مجال لها
 هنا . وعلى ذلك فإن ثقافة أى مجتمع مدينته فى
 طبيعة اللغة ، بشراء مضمونها ، فاللغة جزء
 لا سحر من الثقافة . أنها لون من ألوان السلوك
 الذى يجب على الفرد أن يكتسبه ، بنفس الأسلوب
 الذى يكتسب به أى لون آخر من ألوان الثقافة
 لمورده . ولهم فى الأمر أن اللغة من وسائل الأشياء
 التى يكتسبها الفرد من مجتمعه ، ومن ثم يستطيع
 بعد ذلك أن يمثل سائر جوانب ثقافته . ومن
 هنا كان حرص المجتمعات الشعبية على أن تدرب
 أطفالها على النطق والكلام ، وأن تعلمهم لغتها
 حتى تهين لهم السبيل بعد ذلك أن يعيشوا فى
 مجتمع يفهم كل لسان فيه الآخر .
 يعلم البدو فى الفيوم - مثلا - أبناءهم بعض
 العبارات التى يدرّبون بها ألسنتهم على معرفة
 لهجة البدوية فيقولون لهم :

ورل وورله . . فى رملة بيضة جر له . .
 ضربت الورل . . هرول ورا الورله . .
 كما يقولون لهم أيضا ، من أجل نفس الغرض :
 يا شـزرات الغنـيغنى . . وحين عيغنى . .

طلتن تفنعختن . .

فنيغىغات . . فنيغىغات . . (١)

وقد تكون بعض هذه العبارات ، لا معنى لها
 ولكن ذلك ليس بالأمر الهام ، ذلك أنه ليس مطلوباً
 من الطفل أن يعرف المعنى ، ولكن المطلوب هو النطق
 بهذه الكلمات ذات الحروف المتقاربة المخارج ،
 أو المسافرة حتى يستطيع أن يتعود على هذه
 اللغة . فإذا ما كسر ، فإن الأمر يختلف ، ذلك
 أن المعنى يصبح له أهميته التى لا يجب إهمالها ،

(١) الورل : حيوان صحراوي يقال أنه الضب
 والورلة أنثاه . رملة بيضة : رمل خشن ، جره : جروا

وعنده حكاية لصغيره بوصف أن أدرك المعنى
 الخاصة وراء الإبهام التى يدرب مجتمع أفرادها
 عليها ذات أهمية ببرى حتى يحصل الفرد مثله
 الذى يستحقه . يقول الحداية (٢) :

« فيه رجل عنده ولد عنده بعربيا ١٦ سنة
 . . وفى الآخر جا يسافر فى تجاره من مصر
 لميبي بيوه (قايوه) فعند بيوه له :
 الكحل حجره . . وهون هو هدايه . .
 وإن جا للعين بدوى به . .
 جال (فان) به الولد :

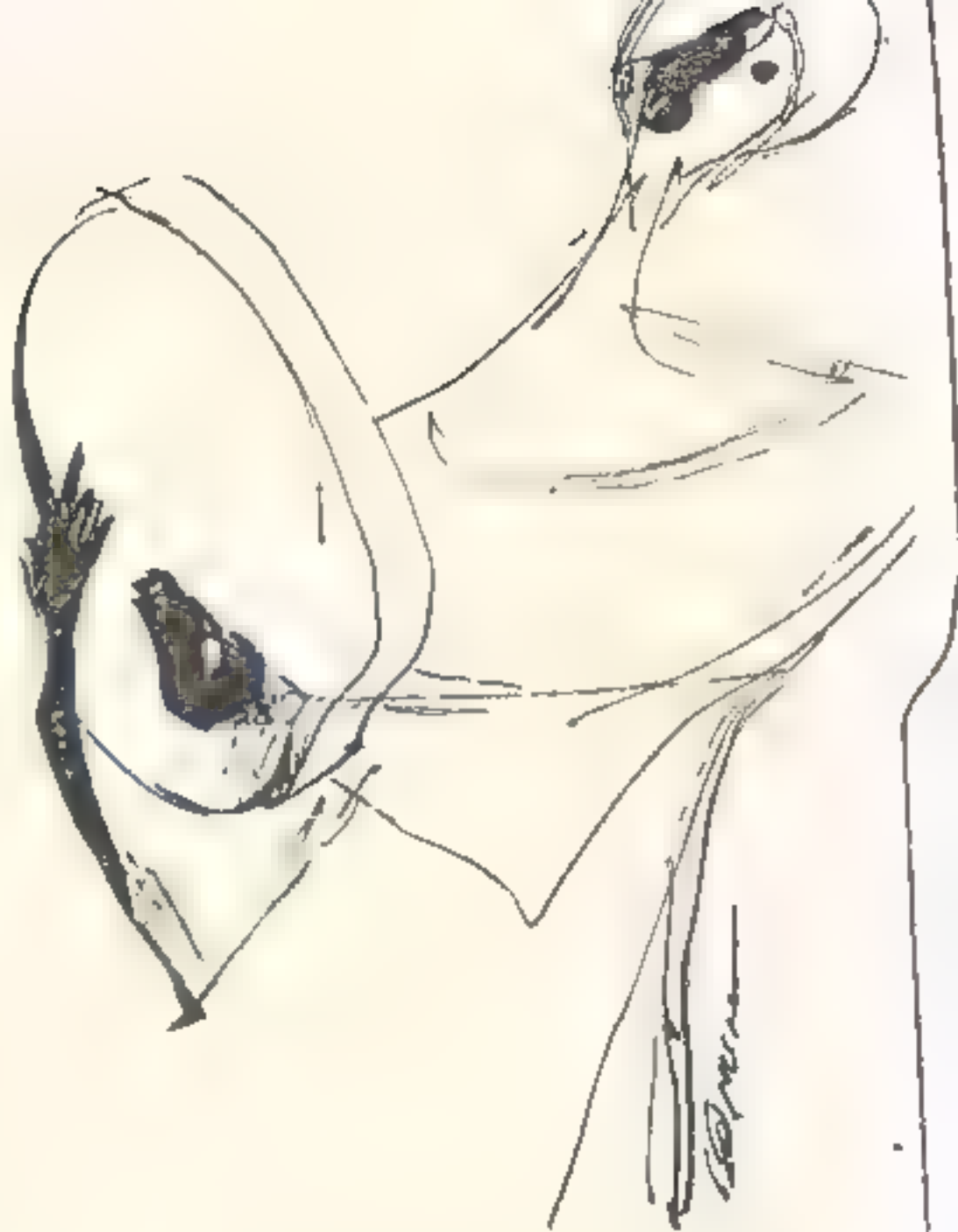
الكحل حجره . . والهنون هو له . .
 وإن جا للعين داهما مصه . . إلى معاه العرف
 ما يتوصى . .

يدير ما يليج ويحبوه أصحابه . .
 أن وجود اللغة يجعل نقل الأفكار وأنماط
 السلوك التى يود المجتمع أن يعلمها لابنائه
 لا يتوقف على مصادره ، وبدن عن طريقها يمكن
 نقل المعرفة والخبرة التى يحتربها المجتمع إلى
 أفراد . ومن ثم فإن ثقافة المجتمع مدينته لغة
 مضمونها وشكلها ، كما أن المجتمعات نفسها
 مدينة بوجودها للحصيلة الثقافية التى تحتفظ
 بها .

إن اللغة الشعبية - إذا صح هذا التعبير -
 تختلف إلى حد ما عن اللغة الأدبية ذلك أن الأخيرة
 تخضع لنظام لغوى محدد ، أى أن الأصوات
 المستخدمة مقيدة بعدد معين من الحروف الساكنة
 والمتحركة ، وهى بذلك تباير من بعض وجوها
 الاستعمال الشعبى للغة الذى يعكس الاحتياجات
 العملية للمجتمع الشعبى ، وتتميز بمرونتها
 وقدرتها على التكيف مع حاجات الأفراد ، وليس
 معنى ذلك أن هذه اللغة لا تخضع لأى نظام ، ولكن
 المعنى أنها أكثر تحمدا من اللغة الأدبية . فما
 يصطلح عليه المجتمع للدلالة على معنى معين ،
 لا يحتاج إلى حكومة أدبية لأمراره ، وإعطائه
 حور المرور إلى الحياة العامة . .

ويتركز الفارق الأساسى بين اللغتين أى أنه
 يلاحظ أن اللغة الشعبية تحتفل بنوازي
 العبارات الصغيرة - أى الجمل - ويبدو ذلك

(٢) معنى عبارة الاب : إن الكحل حجر ، لا يدق
 إلا فى الهون ، وتعالج به العين . معنى عبارة الاس . أن
 الكحل حجر ، وإن الهون هو الذى يجعله ناعما ، فإذا
 اكتشفت به عين مريضة يراها ، ومن معاه العلم (أى
 الإنسان العاقل) لا يوصى ذلك أن علمه بعينه ويحسب فيه
 أصدقائه .



خاصه ، لانها بطبيعتها لا تحمل الاقاصه
والاضباب ، ولذلك فهي تكتفى بالرمر أو الاشاره
الى الشئ الذي قد لا يكون في مسؤل حواس
الفرد في شكل مادي ملموس ، ولعل لاعتماد
على الذاكرة اسي تعد عاملا اساسيا به دوره
في انتقال النصوص وروايتها قد جعل اللغة في
يستخدمها الشعب كأحد هذا الشكل الذي
يحتفظ بقدر من الايقاع ، الموسيقي ، مما يجعل
العبارة سهلة التذكر من قبل هذا الحرر الذي
يقول : الست من حسيا سرت ودمعها على حدها
(الشبه) ، وهذا كمثل « اعمالها طيبة وارضها
الحر الجارى » ان صيغها العبد ما يصيغها
المارى ، لا شك يصح فيها هذه الحقيقة .
والامر بالطبع ايسر من ذلك بالنسبة للاغنية أو
الموال اللذين يعد من سماتهما الميزة وجود
الموسيقى الخارجية التي تصاحبها كعامل مساعد
للموسيقى الداخلية التي تسع من النص نفسه .

وعلى ذلك فان اللغة بطريقة الاستعمال الخاصة
التي يستخدمها بها الشعب في تعبيره اصبحت انما
تقوم بدورها الفعال في ربط الفرد بالجماعة
والجماعة بالفرد ، ولا شك ان المجتمع الشعبي
يرداد تقديره لافراده الذين يستطيعون استغلال
المعاني الجديدة التي يمكن أن تهيؤها ، لهم اللغة ،
اذا ما استخدمت استخداما سليما لنقل السلوك
أو التعبير الفني .

واذا كما قد ذكرنا أن التعبير الفني الشعبي -
شأنه شأن التعبير الفني الذي يبدعه الفنانون
بالمعنى الخاص - اما يستخدم اللغة استخداما
خاصا ، تتمثل فيه كل الابعاد التي تعطى لها
هذه اللغة ، ويحملها تختلف من ناحية بنائها
عن اللغة العادية المستعملة ، رغم قربها الشديد
منها ، فان ذلك يستلزم مناقشة الصورة الفنية
التي تتكون نتيجة لهذا التركيب الجديد ولعل
أهم سمة يجب التنبيه اليها هي استخدام
الاستعاره ، وسيلة لرسم الصورة ، وتأكيد
المعنى .

فالاستعاره في الحرر - مثلا - قائمه على
عصر المعاجزه والاثاره الذي يهدف الى تأكيد
لفظه بعينها ، واعطائها 'عرضه' لكي تبرز
الارتباطات الفكرية المفصولة ، ومن هنا فان
امثاله بين « الاصم وفرو النامية وبين حباب
الؤلؤ ، وبدور النامية ، في هذا الحرر « صباغى
أحمر ومحشى ، فيه الولي ما يلغى » (النامية) .

واصبحت في أنماط تعبيرهم الفني ، سواء في
الحدوته أو في المثل أو في الحرر (اللغز) أو
في الأغنية .. كما أن الجمل الاعتراضية نادرة
فيها ، بالإضافة الى أن أدوات الربط بين الجمل ،
تكاد تكون معدومة في اللغة الشعبية ، ولعل
هذا الحرر المروي من السيرة الهلالية أن يوضح
ذلك .

« اتوكلوا على الله .. وهو سافر وراهم ..
سافر وراهم .. يفوت الجمال كلها ويحادي
جمل واطمة .. قام قالت لهم .. يا بويها مال
الخفاحه دا ومالنا .. لا هو ابن عم لنا .. ولا ابن
خالنا .. قال لها يا عاهرة من القول بطلي ..
انا ريتك من تحت الحرام سقيتيه زلال ..
قالت له يا بويها أنا عسره مكيله .. وهالبت
ما ها أورد على كيال .. ان وهيت كيلى شرفتك
في نجع هلال .. وان خف كيلى ضسيعنى على
سن الحروب دهان » .

كما أن اللغة الشعبية ، تتسم بالتعبيرات
المختصرة .. ولعل ذلك أوضح ما يكون في المثل
والحرر .



كما أن المشابهة بين « الرصاصية والظائر » في طير طار مع الكفار ، جناحاته سوداء ، وقلبه بار (الرصاصية) لا تبدو غير « مقولة أو صعبة الفهم ، ذلك أن العلاقة بين المشبه والمشبّه به - وهي وجه الشبه ، تظل واضحة يمكن ادراكها بقليل من أعمال الفكر ، أن هذين الحورين يمكن أن يشيرا إلى العشرة التي لاحظ فيها الإنسان في المجتمع الشعبي أنه يمكن أن يشبه ثمار البامية السوداء بالذؤاؤ وان يشير إلى الرصاصية التي تنطلق من المدفقة على أها ظائر ، وتركيب الحرر الأحمر قد سرى عن نظرة الشعامة الشعبية المصرية إلى الرصاصية ، فهي تجعل الرصاصية شكلا من أشكال الشر وهي بذلك تطير مع الكفار ، كما أن أحشائها سوداء ، وقلبها مليء بالحقد ، والمار التي تحرق .

وينطبق نفس المفهوم على المثل أيضا ، فإن الصور الاستعارية واضحة فيه تقوم بوظيفة عامة ، تجعله قادرا على ملاحظة تفسير من المراقب التي يصح الاستشهاد فيها به . فالمثل الذي نقول « أعلى ما في خيلك أركبه » و « الحيدة في خيلك

الهدى » (١) لا يقصد به بالطبع ما ينبغي عن لفظ المثل وإنما هو يحمل دعوة إلى التحدي كما يقولون في الاستعمال اليومي « إلى تقدر عليه عمله » ومن ثم فقد استعير لفظ الأمر صورة ركوب الخيل والمعروف أو المتوارث في البيئات الشعبية أن ركوب الخيل لا يكون إلا لأمر جليل ، كما أن الحصان الذي سيركب ليس حصانا عاديا بل أنه أحسنها ، وأسرعها جميعا ، وفي ذلك تأكيد للصورة التحدي التي يحملها التعبير الشعبي والتي أودعها في المثل « وفي مثل هذا المثل » في برعها روح الفيط وهات « تقوم الاستعارة أساسا على ملاحظة الطاهرة الطبيعية في المحتتم الراعى ، إذ يعرف العلاج بحكم حسنة الطبيعة ، ملاحظته للحياة من حوله أن المحاصيل التي يوحده في الحقل في غضون هذا الشهر برعيات « تكون قد نضجت أو قاربت النضج ومن ثم فهو يتوقع فيه الخير الذي يأتيه من هذه المحاصيل على العكس من الصورة التي يرسمها

(١) الهدى : أي أجعلها تحرى بأقصى سرعتها .

لشهر « بشمس » في المثل « بشمس يكتس
العيط كنس » ، وذلك لعدم وجود زراعة في
الحقل آنذاك .

ويحمل الشعر الشعبي والاعية الشعبية
ما كثير من الاستعارات التي تقوم بنفس الوظائف
التي نهض بها في المثل أو الحزر في هذه
الاعنية تقول الفتاة :

المغنية × في الأرض واتعشمت .. رميت حب
الوداد

المرددات - « « « «
المغنية × في الأرض واتعشمت حسبتهم يطلعوا
.. زى عباد الشرق .. حسبتهم يطلعوا
زى عباد الشرق تاريتها أرض سود
ما تحقش حد .. رميت حب الوداد في
الأرض ..

المرددات - في الأرض واتعشمت .. رميت حب
الوداد .

بصور الفتاة خيبة أملها ، فقد قدمت الحب
لحبيبها ، وحسبت أنها سوف تلقى من تحبه
مثل ما قدمت ، ولكنه أخلف ظنها ، والمتأمل
للاستعارات التي تحفل بها هذه الاعنية يجد أنها
قد استعارت للحب « حب الوداد » ، واستعارت
لنقدية هذا الحب إلى من تحب « صورة الزراعة »
وبالطبع فإن الحب والزراعة ، يحتاجان إلى أرض
مثمرة ، ومن ثم فقد استعارت للحبيب صورة
« الأرض » ، ولكنها أرض سوداء لا تنفع فيها
زراعة ولا ينبت فيها ثمر ، تاريتها أرض سوداء
ما تحقش حد ..

وفي أعية أخرى تستعار صور عديدة لوصف
جمال الفتاة ومعاشها فحسرها طوبى كسلب
الجمال (جبل طوبى يستعمل في ربط ما يحمله
الجمال) ، والحنه كلال شعبان ، والحاجب
كخط القلم ، والعيون عيون غزال ، والاف
بلحة من الشام ، والقلم صغير كالمبسم ، أو فيه
من صفات السحر ما ألصقه الخيال الشعبي
بخاتم سليمان الذي يحمله جنى يجيب الإنسان
إلى كل ما يطلب ، والثديان رمانتان .. وهكذا

المغنية : × على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

المرددات : - على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

× أيا شعرك سلب جمال

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

× أيا لغورة هلال شعبان وعلى النوار وأنا
أبيع روجي

- على النوار يا سمارة وعلى النوار وأنا
أبيع روجي

× أيا لحاجب خط القلم

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

× أيا عيونك عيون غزال

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

× أيا خشمك بلحة من الشام

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

× أيا حنك حنك مبسم

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

× أيا حنك خاتم سليمان

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

× أيا صدرك طرح الرمان

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

× أيا بطونك عجن خمرا

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

- على النوار يا سمارة

.. وعلى النوار وأنا أبيع روجي

ولعل وصف الحبة « القورة » بأنها هلال
شعبان ، من تأثير ثقافة دينية متوارثة إذ لا يمكن
الحرم بمعنى محدد أو سبب معين لهذا التشبيه
وتنصف هذه الصور الاستعارية التي ترد في
الاعاني بالعمومية ، وبأنها مقتطعة من البيئة التي
يعرفها العبد في المجتمع الشعبي كما يعرف نفسه
تماما . وتختلف بعض هذه الصور التي وردت
في الاعية السابقة ، التي تعيها الفتيات في
حفلات العرس عما يعنيه الرجال أثناء الرقص
« الكب » :

المغنى : × أول ما نبدي بالجول .. وأول هاندي
بالجول .. تعالي هنا جلماي
المرددون : - تعالي هنا جلماي



× يا شهيدك كيف الديرى .. وردى
فوج غزير امانى
- وردى فوج غزير امانى ..
× والجوره هلال شعبان .. وهائل من
من غربا ضاواى
- وهائل من غربا ضاواى
× وعيونك سود بلا تكحيل .. الى يخزر
انه طاح جتيل وماضنى عاد ينفع شاي ..
- وماضنى عاد ينفع شاي
× وسنونك صرف ريلات .. يعنى فيه
البشوات الفم سديته باصباعى ..
- الفم سديته باصباعى ..
× ورجبتك كيف البنورة .. زايها عجد
اللولاي

- زايها عجد اللولاي
- زايها عجد المرجان .. صغير وغالى فى
الاتمان

- الى دجا واحد جنداي
- الى دجا واحد جنداي ..
× الى دجا واحد فى الريف ..
يطلع للدمعة بتصریح
الى خزدانك بات ضعيف ..
ماظنى عاد ينفع شاي
- ماظنى عاد ينفع شاي
× ودرايك خضيم بالحنة ..
سيف جبد يوم عراباي
سيف جبد يوم عراباي
× ثديانك من تحت التوب ..

عساكر ع الخيل مصباى
- عساكر ع الخيل مصباى
× والصرة كيف الفنجان ..
يفيد كيوفى مصراى
- يفيد كيوفى مصراى
× تحت الصرة اهاب شوى ..
وخايف نجول وكل الناس تعاركناي
- وخايف كل الناس تعاركناي
× خلا خيلك داوت ونسات ..
ومن تحتنا باين لا ضاى
- ومن تحتنا باين لا ضاى (١)

هذه الصور التي ترسمها هذه « المجردة »

(١) بالجلول : بالجلول - جداماي : امانى -
الديرى : نباتات ضعيف ينبت على سطح الماء والبردى
مروف : فوج : فوق - امانى : النساء - الجوره :
الجهة - من غربا : من الغرب - حناواى : عصى -
الى يعزدانه : من ينظر اليها - طاح جيل : خر صريعا
ماظنى : عنى - شاي : شىء - رجبتك : رفيك - عجد
اللولاي : عقد اللؤلؤ - الى دجا : الذى صنعه -
جنداي : صانع حاذق - يطاع للدمعة بتصریح : اى
لا يصرح بصنع هذا العقد الا الذى يستحق - سيف
جبد يوم عراباي : كالسيف اللامع الذى شل يوم حرب
عراس الانجليز - عساكر عاغل مصباى : تشبه الاجود
الذين يركبون حولهم منتصبين القامة - نعل - نقول -
تعاركناي : تعارك معى - من تحتنا باين لا ضاى : ان
قديمك يظهر ضيؤهما من تحت الخلا - الى التى تزين
بهما رجلك

كما تسمى في بعض الجهات أو « انشيوة » كما تسمى في جهات أخرى مأبوة وهي ما يدركها المجتمع ويعرف مدلولاتها ، وهي مثل عمده نموذج ، خمس والجمل التي يتبعها من المرأة .

ان رواية الحكايات الشعبية ، وعنى الاعاني والمواويل ، والدين يحفظون الامثال ، والمواويل كانوا ومارالوا دحية لا تعد لكثير من الغمسات التعبير العنى لمجتمعهم ، فقد حافظوا على حكايت المجتمع واعاياه وامثاله التي تعد تعبيرا مشتركا للمجتمع ككل . . يتضمن افكارهم وآماهم وآلامهم ، لذلك كان هؤلاء الرواة والشعراء والمعنون عناصر جميع الوجدان الجمعي لمجتمعهم ، وبونقة اصبحت فيها الافكار والمشاعر والاحاسيس والمثل العليا لهذا المجتمع ، وهي التي تكون في مجموعها ثقافته . ويقوم الاطار الثقافي للمجتمع بوظائف عديدة يمكن ان نجدها منعكسة على وسائل التعبير التي ينقل بها المجتمع خبرته عن طريق قصاصيه وشعرائه . ولعل اول هذه الوظائف ان يهيئ الاطار الثقافي الفرد لكي يحتل مكانه في المجتمع ، كما يهيؤه ايضا للتلاؤم مع بيئته الطبيعية التي يعيش فيها ومن هنا فقد حفلت الامثال مثلا بالكثير من المواقف والحبرات التي يمكن تفيد الفرد والمجتمع بالتالي في العديد من الامور التي قد تقابله النساء حياته فاليئة الزراعية التي تلعب على المجتمع المصري عامة قد وجدت تعبيرا عن مظاهرها المختلفة وموقف الفرد والمجتمع منها في كثير من اشكال التعبير الشعبية ، فان امثال الزراعة تعطي احيانا نصائح خاصة بما يجب على الفرد ان يفعله في هذا الشأن « الشرط عند الحرث يربح عند الحرمة » . « اذا سبقك حارك بالتخضير ، اسبقه بالمسحة » اي « اذا سبقك جارك بالحرث استعدادا للزراعة ، فاسبقه انت بتقريب الارض وتجهدها لذلك » والمراد انه اذا سبقك باحدى الوسائل فاسبقه انت باخرى . و « ان طاب ريحك دري » ما في الموائه خيره ، وان ما طاب ريحك خلى تناسا مغطى شعرا » (١) فهو يدعو الى انتهاز الفرصة الماتمة ، فاذا لم تتوافر هذه الفرصة فلا بأس من التأخير قليلا . كما تعلم بعض الامثال الخاصة بالتقويم القبطي الذي يعرفه العلاج المصري ، نصائح عامة خاصة بالزراعة ، وخصائص الشهور ، وقد سبق ذكر بعض هذه الامثال . كما ان الحزر ايضا يمكن ان يكون له دوره في هذا الشأن ، فهو

(١) تنبأ : تنبأ وهي ما يتقن بعد موسم المحصول - شعرا . شعرا .

يقوم بأسلوبه الخاص وعن طريق شكله المميز بأسعريف ببعض خصائص الشيء ، « مرصوع اسؤل » . « مسطحنا ملبان ملقاس » صبيحنا مالفياش ولا راس » والجواب هو « النجوم » . ومن الواضح ان تأثير ثقافة البيئة الزراعية ظاهرة في الصورة التي يعبر بها الحزر عن موضوعه ، ووظيفته هنا استحداث العناصر التي توفرها البيئة الطبيعية ويشكلها الاطار الثقافي للتعريف بالظاهرة التي يود ان ينقل صورتها الى الافراد والمجتمع .

ان تنظيم مواقف الافراد وسلوكهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض من الامور التي يهتم بها المجتمع اهتماما كبيرا ، وهو يكمل لهم هذا بتوفير النماذج المثالية لانماط السلوك المعتمدة لديه ، وتدريبهم على تعود ممارستها فيقول هذا الجزء من الأغنية الشعبية التي تقننها الفتيات :

المغنية x قال يا ليل بطل حبه

المرددات - ياولة

x وبطل شرب حواجبك

- ياولة

x حتى ابن عمك ماهو عاجبك

- آهيا ليل ياليل

نصيح الاعسة الفتاة ان تعتصد في زينتها ، واستعارت لذلك صورة التطرف في تزجيج الحواجب . وفي جزء آخر من الأغنية أخرى تتخذ النصيحة هذا الاسلوب :

المغنية x يابت مانضحكش والضحك يرهيكى . . ياليل

المرددات - الله ياليل الله

x وتشمى ابن العدو وابن الحرام فيكى

ياليل

- الله ياليل الله

x يانت مانضحكش وتبينى ضحك . .

ياليل

- الله ياليل الله

x وابن الحلال وابن الحرام ياخذوا حمار

خدك . . ياليل

- الله ياليل الله

والامثلة على ذلك كثيرة ، في الاعاني والمواويل وفي غيرها من المأثورات الشعبية فيقدم هذا الموال نموذجا لما يجب للمجتمع ان يتوافر في الرجل من اخلاق ، وما يجب ان يكون عليه سلوك الفرد :



يا كامل العقل .. عقلك في الدماغ ينعاذ (١)
العقل زينة الشباب ، أما الشرف ينعاذ
أو عن تعادي الرجال .. ذا قليل الرجال ينعاذ (٢)
وحياة محمد نبي .. أقل ذكره مع اللسان ينعاذ
العقل والدين .. وفقير بلادين .. ورضا الوالدين
ينعاذ

فالمجتمع يحتفل بكمال العقل ، والشرف ،
ويدعو أفرادَه إلى أن يتحلوا بهاتين الصفتين ، كما
يحدث بالرحولة كحلي ويحذر من معاداة الرجال .
والحياة قائمة على التعاون والكامل الاجتماعي
بين الأفراد ، ويرى أن سعادة الحياة إنما تتحقق
لل فرد والمجتمع بكمال العقل والشرف والدين
والخلو من الديون ، ورضا الوالدين ، والحقيقة
أن اهتمام المجتمع وهو الكيان الذي يحصل
الثقافة بسلوك الأفراد وعلاقاتهم المختلفة ، إنما
ينبع من أنه لا يستطيع أن يقوم بدوره إلا عن
طريق الأفراد الذين يتكون منهم ومن هنا فهو
يسعى إلى تحقق أكبر قدر من الاستقرار لحياة
الاجتماعية بتنظيم السلوك ومع الانهايات

(١) ينعاذ : مطلوب .

(٢) أو عن تعادي الرجال : احذر ان تعادي الرجال

لعردية التي قد تخرج بالمجتمع عن طريقه
المرسوم ، أو تؤثر في التماذج التي يضعها
للتعاون بين أفرادَه ، ولذلك فهو يمارس صفطا
قد يبدو ملموسا أحيانا على الأفراد الذين يخرجون
عليه ، أو يتنافى سلوكهم مع السلوك العام
لغيرهم من الأفراد ومثال ذلك : مواعيد العرب ،
التي تشكل عادة لها قيمتها وأهميتها في راب
الصدع الذي قد يشأ بقصة الصراع بين الأفراد
بعضهم البعض ، وقد نجد هذا الضغط شيكلا
معنويا غير ملموس وهو ما يصممه عادة مأثوراته
الشعبية فمثل الشعبي الذي يقول : « ان قابلك اللثيم
صد عنه ، وان كلمته فرجت عنه وان سمعته روح
بومه » إنما يدعو إلى قيمة الانسان اللثيم الذي
يلقى من المجتمع كل احتقار ، ومن ثم يفصله ،
تمهيدا للتخلص منه كنموذج لا يود المجتمع ان
يكون بين أفرادَه .

وهكذا يسيم المجتمع عن طريق نهائه و
توفر الوسائل المختلفة التي يلبي بها حاجات
أفرادَه المادية والمعنوية ، ونحن إنما نركز على
الناحية المادية ، لأنها ترتبط ما بسعادة
المجتمع من تعديرات قيمة متعددة الاشكال متكاملة
فما بينها ، فالمجتمع في مقابل ما يمارسه من

صعظ على الأفراد لا بد ان يفرهم انفسا
الاساليب اسي نكسهم من اسحرور من هذا
لصعظ احيانا . ومن وقع الخباء عليهم احيانا
اخرى . ولعل ذلك هو السبب مما يوجد في
الاعاسى والمواويل . ونحو ذلك احيانا من رموز
معيبة . وربما كان التعبير عن الحاجات النفسية
مما لا يمكن تجاهله وهو يعطى صورة واضحة
للاسلوب الذى يسره بدقة المجتمع للفرد كى
يعبر به رمزا فى الاغلب الاعم .

x داحنا بنات ياعمى مش قمح فى الاجران ..
ياليل ..

- والله يا ليل الله

فالحسب اذا كان يعرض على امراده تصادج
معهم من اسلوبك . ويصنع لهم حدودا معينة
لا يتجاوزونها . وقد لا يتقبلونها احيانا . فان
عليه ايضا اذا رد ان يسمر فى ممارسة سلطته
عليهم ان يهيى لهم فى ثقافته الاسلوب الملائم
للمعيش عن مشاعرهم والتعبير عن افكارهم
ويخلص من اعباء الحياة اليومية عن طريق
مناشد يهرون منها الى نشاط حصى قد يجد
شكل رقصه او مجلس سمر . وبعض الالعاب
والناسبات ومن هنا يمكن ان يفسر ظاهرة
الامبال على اشراكه فى الاحفالات العامة
والخاصة سواء كانت مما يهتم بها المجتمع كله
كالموالد الدينية مثلا . او مما تدور فى اطار
الاسرة او العائلة كالعرس . والختان او مناسبة
الوفاء .. او بعد هذه المناسبات اطرا ملائمة
يستطيع الفرد ان يجد فيها مسقا لما يعمل فى
صدره . فالذى يحدث ان الفرد يعود بعد الاشتراك
فى أى من هذه المناسبات . سواء بطريقة ايجابية
كالاسهام فى الرقص والغناء او بطريقة سلبية
تجعله يأخذ موقف المتلقى او المتفرج . أكثر مدرة
على مواجهة حياته اليومية واستعادة نشاطه .
والتغلب على السأم الذى قد تحلوه فيه رقابة
الحياة من حوله وانظر الى الذى يحسه نتيجة
لما سسته لنفس العمل والعلاقات . فلا شك انه
من المستحيل على المجتمع ان يظل محتفظا
بسلطته على الأفراد . ما لم يوفق بين وحدانية
العام ووحداياتهم الخاصة . ولعل ذلك هو
السبب فى انه من النادر ان يلاحظ فى المجتمعات
الشمعية حروجا على تقاليد المجتمع او . عاداته
الرعوية ومنجتمع والأفراد يلائم كل منهما نفسه
للتوافق مع الآخر . فهو عندما يصحز - مثلا عن
كبت الشعور فى نفس الفرد . كما لا يستطيع
فى الوقت نفسه ان تركه ليفعل ما يشاء او
ليصير بصورة قد لا ترضاها فانه يتدخل بأسلوبه
الخاص الذى يعدل به من طريقه تعبير الفرد عن
شعوره . حسب يصح مقبولا اجتماعيا وبعد هذا
أحد الأشكال التى يهيى بها المجتمع الأفراد
للتلاؤم مع ثقافته حتى يحتلوا مكانهم فيه .
فهم يحسب لا يمكن له ان يعيش دونهم .

دكتور « احمد مرسى »

x من فوقها ماشى .. والسكة نعمت وانا
- من فوقها ماشى .. والسكة نعمت وانا ..
x من فوقها ماشى .. ياعم ياعاشى .. سايق
عليك النسي تاحد القلم والدوا .. وتكتب
على شاشى عيل صغير ..
ياغم يا ماشى ..

وحد عقل من راسى .. والسكة نعمت وانا ..
x من فوقها ماشى .. والسكة نعمت وانا ..
- او عى كده

x امال انا جاييك يا حلوه لابه ..
- يا حلوة على البورية
x يا حلوة بعشرة جنيه
- يا حلوة على البورية

تكشف هذه الاعسة وعسرها من الاعاسى
واساطد الشعور الاحرق عن الاسلوب الذى يهيى
به المجتمع لا فردة النفس عن عواطفهم المتكونه
فى اطار العدة التى يتميز بها المجتمع وانه
يهدف الى ادخال الرضا الى نفوس الافراد ويوفى
للمعاشرة لهم . اذ يشعر الفرد بالحاجة الى مشاركة
الآخرين له وحدانيا . والرغبة فى اتحاد معارج
طبيعية لما قد يحسه من مشكلات . او ما يشعر
به من مزج أو ألم . فعلى حرة من أعسة من أعاسى
الامراج يقول الغناء مخاطبه عمما

x ياعمى ياعمى قول لابويا كلامه .. ياليل ..
- والله ياليل الله
x داحنا بنات ياعمى مش قمح يغزنا .. ياليل
- والله ياليل الله
x ياعمى ياعمى .. قول لابويا كلام .. ياليل ..
- والله ياليل الله

الذهب

ومكانته
من

التراث
الشعبي

أحمد آدم محمد

احتفظت العلى ، حتى في عصرنا الحديث ،
بصور كانت فيما مضى رموزاً لها دلالاتها التي
تتجاوز الزخرف والخطبة ، وهذا هو الذي
جعل لمعدن الذهب مكانه الخاص من التراث
الشعبي .. مكانه من المأثورات الشعبية ..
مكانه من فنون الحركة والاياع .. مكانه من
العنود التشكيلية .

وقد ارتبط الذهب منذ القدم ارتباطاً
وثيقاً بالدين . وليس من شك في أن الباحث
يجد في الأدب القديم ما يكفي للدلالة على ما كان
يعزى للذهب من قوى سحرية عجيبة ومن هنا
استخدمه الوثيئون في عمل الأصنام وقدموه
قرباناً للآله . وتذهب بعض الروايات إلى أن
الكهنة الوثنيين اعتادوا أن يستخدموا منجلاً
ذهبياً في جمع بعض الساعات المقدسة كما أن
حاملي الأعشاب في الغروب الوسطى كانوا
يستخدمون آلات ذهبية في اقتطاعها .

كان الذهب ، ولا يزال ، المعدن الثمين الذي
يهفو النفوس إلى الحصول عليه . وعندما يفكر
الإنسان المعاصر في علاقة معدن الذهب بالأملاك
المالية ، واعتباره فركيزة أو الفطاء لقدرته دولة
أو مجتمع على التعامل في المجال الدولي ، وعندما
تتفنن المرأة المعاصرة في صياغة العلى من الذهب
على صورة اقراط أو عقود أو أساور ، فإن دارس
الفولكلور ينظر إلى الموضوع من زاوية أخرى
أعمق وأعمق من غير شك ، ذلك لأن الذهب
كان ، ولا يزال ، في مجتمعات كثيرة ، جزءاً من
الأدوات المصاحبة لشعائر وطقوس وعقائد ،
ولأن هذا المعدن الثمين قد أسهم في الكثير من
أحداث التاريخ ومظاهر الحضارة ، وارتبط
بالكائن الإنساني في مراحل حياته جميعاً ..
ارتبط بالطفولة والشباب والزواج .. ارتبط
بالوفاة وبما يصوره الإنسان بعد الوفاة . ولقد
كانت صياغة العلى استجابة شرطية لعقيدة
مكبنة في نفوس المجتمعات الإنسانية ، ومن هنا

الكبرى « وهي آلهة مصرية كانت تصور على هيئة بقرة تحمل بين قرونها قرص الشمس أو تمثل في صورة امرأة لها قرونها بقرة بينهما قرص الشمس . وكانت هاتور ربة للحصب وداعسة للنساء والرواح ورببة للحب والطرب والحمل . وكانت تحيط حينها بعدد من المظلات الذهبية . لها كانت تعادج لودع . ومن الذهب « نوب » اشتقت كلمة النوبة وأطلقت على الأفلام المعروفة بهذا الاسم في جنوب مصر .

ولما كان الذهب قد اقترن بالأم الكبرى « هاتور » وآلهة الحياة فقد عزا اليه قدماء المصريين قوى سحرية عظيمة دفعت الملوك الأوائل إلى إرسال بعثات للحصول عليه حتى يضمنوا لأنفسهم الخلود والآلهة . وبدل الآثار والقووش المصرية على أن الذهب كان يستخدم في سبطيه حرر من الطين أو الحجر النقي . ومما هو جدير بالذكر أن جورج روبرت شرر في مقبره ترحع أبي عهد الأسرة الأولى في مصر القديمة على عشر خرزات تتكون كل منها من غلاف من الذهب المطروق بيض الشكل . وعشر بعض الأثريين على نموذج لفزال من الذهب وحول رقبتهم رسم شريط عليه شارة الرب . وعلى نور من الذهب نه رباط حول رقبتهم عليه رسم لرأس الرب هاتور .

ورأى ملوك مصر الأقدمون أن عودة الحياة إليهم بعد الموت وخلودهم وارتقاءهم إلى مصاف الآلهة تقتضي أعداد الوسائل المادية التي توصلهم إلى هذا الهدف . ولقد بدعوا في استعمال الذهب ، وحسبنا شاهداً على ذلك ما عثر عليه في مقبرة توت عنخ آمون .

ولم تستخدم الأواني الذهبية للارتفاع بمكانة من يملكونها وإنما استخدمت للمعنى الديني المستخلص من الذهب . وليس من شك في أن ما أضفى على الذهب من قوى سحرية واقتترانه في أذهان الناس بالثروة والغنى والجاه هو الذي دفع الكيميائيين القدماء إلى البحث عن حجر العلافة وهو - كما كانوا يعتقدون - حجر يمتاز بأنه إذا سحق ومزج بالماء وبعض العقاقير ينتج « الأكسير » الذي يحول المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة وعلى رأسها الذهب بطبيعة الحال . وكم من أرواح ادهقت وكم من ثروات طائلة ضاعت في سبيل البحث عن هذا الحجر العجيب ! ومن الطريف أن نذكر أن أحد الكيميائيين الألمان في القرن الثامن عشر صرح بأنه نجح في تحويل معدن خسيس إلى ذهب ثم تبين

وكان الأقدمون يعتقدون أن الذهب يتولد من أشعة الشمس وأن حرارة باطن الأرض تحرق كل شيء ببطء وتحوله إلى ذهب . وتعتقد بعض القبائل في جزر الهند العربية وفي أمريكا الوسطى أن للذهب روحاً وفرضوا على أنفسهم كثيراً من المحظورات حتى لا يعضبوا هذه الروح . ويحرص بعض العاملين في مناجم الذهب في بعض المناطق على تلاوة صلاة خاصة قبل استخراج الذهب . وفي سومطرة لا يجوز للعاملين في منجم أن يحملوا إليه صميحاً أو عاجاً أو مواداً أخرى معينة حتى لا تهرب منه روح الذهب ، وكثيراً ما يتم العمل بالمنجم في صمت تام . وتعتقد بعض القبائل في بورنيو أن روح الذهب تنتقم من أولئك الذين يفتحون المنجم لاستخراج الذهب منه . وفي الملايو تعتقد بعض القبائل أن روح الذهب تفارقه عندما يستخرج من الأرض .

وكان الهنود ، فيما مضى ، يعتقدون أن الذهب هو البذرة التي نما منها الإله « اجني » وأنه هو والنار والضوء شيء واحد وقد وصف الكتاب القديم « سائناتها براهمانا » الذهب بأنه خالد لا يفنى وأنه يجدد نشاط الجنس البشري وبهب ماله عمراً مديداً وذرية كثيرة . وجاء في « الريجفيدا » أن من يجود بالذهب تمنحه الآلهة حياة مشرقة مجيدة .

ومن المعتقدات السائدة عند الأقدمين أن الشمس هي التي وهبت الذهب لونه الجميل وبريقه المطلب . ومن هذه المعتقدات أيضاً أن الذهب يستمد بريقه من نور آله الشمس ومن ثم فإنه مصدر الحياة والخصب والنماء . .

وتدل الآثار على أن أقدم مبان حجرية توجد في بعض جهات من حيدر آباد وميسور وغيرهما بالهند وهذه المباني وثيقة الصلة بمناجم الذهب الواسعة التي نسبها الناس منذ أمد بعيد . والأرجح أن الباحثين من الذهب تركوا بصماتهم على أقدم المدينيات في الهند .

وليس من غرضنا في هذا البحث أن نتتبع تاريخ الذهب عبر القرون وفي مختلف الأقطار وحسبنا أن نسجل أن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن آله الشمس رع هو خالق الملوك الأول وأنه وهبهم الحياة والقوة والجلد . ومن هنا ساد الاعتقاد بأن ماء رع ، وهو ذهب الآلهة وسائل الشمس المضيء ، يجري في عروقهم .

وقد اقترنت كلمة « نوب » ومعناها الذهب في اللغة المصرية القديمة بالربة هاتور « الأم

ان مساعدا طيب القلب اشفق عليه قدس في
البوتقة احدى الرقائق الذهبية اعتقادا منه بان
هكذا سوف يدخل السرور على قلب ذلك
الكيميائي . وليس من شك في ان اى طالب يدرس
الكيمياء اليوم باحدى الجامعات سوف يضحك
ساحرا من النظرية التي تزعم ان الذهب يتكون
من الحس والكبريت الاحمر او من الرئوب
والكبريت .

* * *

والذهب محور رئيسي في الاساطير والحكايات

الشعبية ومن هذه الاساطير قصة ميداس ملك
تريشيا بآسيا الصغرى وابن جورديوس
وسيبيلي . وهو يعد صنوا لميتراس اله الضوء
عند الفرس . وتذهب الاسطورة الى ان الملك
ميداس كان يعشق الذهب أكثر من أي شيء
آخر في هذا العالم وكان يعكر في الحصول عليه
اثناء الليل واطراف النهار . وكان يكتنز ذهبه
في غرفة محكمة بالطابق الاسفل من قصره واعتاد
ان يقضي فيها ساعات طويلة كل يوم يتطلع فيها
الى ذهبه ويتعزل فيه كما يتعزل العاشق في
محبوبته! وتستطرد الاسطورة فتقول ان ميداس
استطاع ان يأسر اله العبابات والينابيع سبيلنوس
بعد ان فقد وعيه من الشراب . واستضافه في
قصره عشرة ايام ثم حمّله بعد ذلك الى ديونيزوس
وعرض الاله ديونيزوس على ميداس ان يحقق له
أي أمنية تهو اليها نفسه فما كان من الملك
ميداس الا ان طلب ان يمنحه القدرة على تحويل
كل شيء يلمسه الى ذهب . وتهلل ميداس طريا
وهو يرى ان كل شيء في قصره يتحول الى ذهب
بمجرد ان يلمسه وهكذا تحولت قطع الاثاث في
قصره والجدران والسلم والازهار في الحديقة
الى ذهب خالص . ولكنه سرعان ما اكتشف
وهو يتناول طعامه ان الحبز والمحسم والبيض
واللبن والماء تحولت كلها الى ذهب عندما مسها
بشعته وادرك انه اذا ظل على ذلك سوف
يموت جوعا لا محالة وتذهب الحكايات الشعبية
المعتمدة على هذه الاسطورة الى ان للملك ميداس
كانت له ابنة وحيدة يحبها كل الحب . وأقبلت
العتاة باكية ولما استعسر منها أبوها عن سبب
نكبتها روت له انها ذهبت الى الحديقة لتقطع
بعض الازهار فوجدت انها قد تحولت الى ذهب .
وهيّا حاول الملك ميداس ان يسرى عنها وفي
عمره لهفته انحنى عليها وقبلها وما أن مسها
بشعته حتى تحولت الى تمثال بارد من الذهب!
ولم يصدق الملك عينيه وماضت نفسه أسي ولوعه
على ابنته المغالية . وتقول الاسطورة ان الملك
استطاع ان يتخلص من هذه اللعنة باستحمامه في



مياه يسوع يقع عند منبع نهر باكتولوس وحمل
بعض الماء من هذا الينبوع وصبه فوق أبتنتيه
التي تحولت إلى تمثال من الذهب معادت إليها
الحياة . وأدرك الملك مبداس أن هناك أشياء
أثمن من الذهب وأنه لو خير بينها وبين ذهب
العالم لأثرها بالاختيار .

ومن الأساطير اليونانية أيضا تلك الأسطورة
التي تحكى حصول البطل هرقل على ثلاث تفاحات
ذهبية من حديقة هسبيريدس . . انطلق هرقل
يضرب في بقاع الأرض لا يسر جسده إلا جلد
أسد كان قد صرعه مسلحا بهرود صحمه في يده
وقوس وضعه فوق كتفيه . . والنمى في طريقه
ثلاث سيدات جميلات يحسن على ساطى بهر
واستعمر منه عن الطريق الذى يودى إلى
حديقه هسبيريدس وعنا حاولت السيدات أن
يشغلن من عريتهن وفلن له أن الحديقه بحرسها
تنين له مائة رأس وأنه لن يستطيع الجسد
منه حتى لو كانت له مائة روح ونأشده أن
يعود حفاطا على حياته ولكن هرقل أصر على
مواصلة رحلته وأكد لهم أنه يتمتع بعوه حارقة
كفيلة بانقضاء على هذا التنين وقص عليهم تاريخ
حياته وعدد لهم ما قام به من أعمال مجيدة .
ووصفت له السيدات الطريق وأبلغنه أن عليه أن
يطلق إلى شاطئ البحر وهناك سوف يلحق
بمحور البحر وطلس منه أن يمس على هذا
المحور ولا يطلق سراحه مهما حدث ثم سألته
عن الطريق إلى حديقه هسبيريدس . فشكرهم
هرقل وانطلق يبحث عن المحور المشود ووجد
ممددا على شاطئ البحر مستغرقا في النوم .
وسارع هرقل بالعص على ذراع هذا المحور
وساقه وعاحله بالسؤل عن الطريق الذى يوصله
إلى حديقه هسبيريدس . ووجد أحسن هرقل
أن محور البحر قد أحتفى ووجد نفسه يمس
على أساق الأمامية ولساق الخلفية لعرال
رشيق . ويذكر هرقل نصيحة لسيدات وشدد
نصتيه على ساقى العرال وأن هى إلا لحظات
حتى أحتفى هذا العرال واكتشف هرقل أنه
يتمس على جناح طائر بحرى وساقه ثم أحتفى
الطائر وحل محله كلب له ثلاثة رؤوس ظل سح
بوحشية في وجه هرقل ولكنه لم يطلق سراحه
وظل مشددا قبضتيه . ثم أحتفى الكلب وظهر
مكانه جريون وهو رجل له ست أقدام ظل
يركل هرقل بخمس منها ولكن هرقل حرص
على أن يتشبث بساقه السادسة ثم أحتفى
جريون وحل محله ثعبان هائل التف حول رقبة

البطل وحسده وصره في ابواسع يبتلع هرقل
ولكن البطل لم يصرع وظل يصمط بفبضتيه على
جسد الثعبان فخرج منه فحيح يدل على الألم .
وأدرك عجور البحر أن هرقل لن يطلق سراحه
مهما عير من هيانه واضطر أن يصف الطريق إلى
حديقه هسبيريدس للبطل وأبلغه أنه سوف
يلحق بعملق يحمل السماء حتى رأسه وأن هذا
العملق سوف يدل على موضع الحديقه المشودة
إذا كان معتدل المزاج (واستأنف هرقل رحلته
والتقى بعملق آخر يدعى « أنتايوس » وصرعه
وأخذ يحترق العبابات ويجتاز أنصحدرى ووصل
أخيرا إلى شاطئ المحيط ووجد كاسا ذهبية
صحمة طافية على مياه المحيط على بعد خطوات
قليلة منه فلم يتردد وقفز إلى دحائها وأغمض
عينيه لينام واستيقظ بعد فترة ليجد أن الأمواج
قد دفعت بالكاس إلى عرض المحيط ونظر حوايه
وجد أن الكس الذهبية تقترب من إحدى
الجرر وشاهد فيها عملاقا هائلا يصف بقدميه
الضخمتين على أرض الجزيرة ويتناول براسه
إلى عنان السماء . . كان هذا العملق هو اطلس
الذى يحمل السماء على قمة رأسه ! وسارع
هرقل بعملق اطلس منه يريد الحصول على
ثلاث تفاحات ذهبية من حديقه هسبيريدس
فقال له العملق أن في وسعه أحصارها له لو
دخل من يحمل السماء عنه لحطات وعسده
مرض هرقل عليه أن يحملها عنه وصعد فوق
قمة جبل عال وحمل عنه السماء فسار العملق
في البحر وكن يقطع عشرة أميال في كل حطوه
ولم يتجاوز منه البحر وسطه في أعرق جزء منه
وأحصى عن أطار هرقل ثم عاد بعد فترة وهو
يحمل في يده ثلاث تفاحات ذهبية أعطاها لهرقل
الذى عاد أدراجه حاملا التفاحات الذهبية
الشمسة .

...

وفي السمر والحكايات الشعبية العربية
يلعب الذهب دورا بارزا ولكنه لا يقترن بالجذور
الأسطورية التي له في أساطير العالم القديم . .
أن السحرة كثيرا ما يحيلون بعض الأشخاص
والكائنات إلى ذهب ثم تستعيد صورتها الأولى
بعد أن يزول عنها السحر ، ويشير الذهب في تلك
الحلقات الشعبية الحافظ النفسى الذى يعتمد
على الجشع وسرعان ما يودى بالمتورطين في هذه
الردلة في أحضان المهالك . وثمة صور رائعة
في الإبداع الشعبى العربى تقل على مكانة هذا
المعدن النفيس من الحياة والناس ومن هذه
الصور تلك المباني العجيبة التي يكتنفها الغموض
من كل جانب والتي تتجاوز الممكن والمعقول



ولا يستطيع تشييدها الا من اوتي قوة حارقه
من الابطال ونحن نكتفى بمثل واحد من سيرة
الظاهر بيبرس :

علم المعدم جمال الدين شيخه بان السلطان
بيبرس قد اختفى فاحد يبحث عنه في كل
مكان . . . واذا بسحاب المحتطف الابيض يحتمله
ويضعه امام الملك تاج ناس وما ان رآها حتى
حكى لها على فياب السلطان فصالت له : « انا
امل طريقة ولكن بعد ما تقيم هنا عندي ثلاث
يال وانا آتيك بقية الست بلقيس زوجة سيدنا
سليمان بن داود عليه السلام واتيسبك ندله
وامر خدام القبة يمشون بين يديك وكذلك
خدامي انا امرهم يساعدوك .

ا قال الراوى) ان سيدنا سليمان من حبه
فى الست بلقيس صنع لها قبة من صنف البلور
دائرها اربعون عمودا من الذهب البندقى على
راس كل عمود نص جوهر قدر بيضة الدجاجة
هذا فى الدائر التحتاى وفوقهم اربعون عمودا

مفوسة انظر من هذا واصل الى هذا عمود
جملون وفوقهم جوهر قدر بيضة النعامة وبين
العمدان وبعضهم نسيج المحيش من الفضه
والذهب فى الدائر واما المعود محدود شمسك
لؤلؤ منطوم فى سلوك الذهب ودائرهما بين العمدان
شبابيك من العصاة والذهب وبها نقش وكتابة
كذهب لتمل وشراريف حولها من نذهب مطم
بحجارة الالماس ولها باب بضرفتين عوارضه من
العصاة والواحه من الذهب واعماله ذهب مرسوم
عليها تصاوير وظلامس تدهل عقل كل فاهم واه
خدامين اربعمائة رطل من ارهاط الجان وعليهم
اربعة ملوك يحكمونهم من عهد نبي الله سليمان واذا
سارت الست بلقيس فى قلب تلك القبة تدق لها
طبول ورموز بحركات ونغم يطرب السامع وان
اراد السير من مكان الى مكان ذكرت ارباب
التوازم ان خدامين تلك القبة يعملونها مسيرة
عام كامل فى اقل من ساعة ولما توفى نبي الله سليمان
وتوفيت زوجته بقيت هذه القبة فى الكور
وخدمتها مقسمون الى الآن كما امرهم نبي الله
سليمان .



قل الراوى ، وان الملكة صاح ناس امسرت
شيخه ان يقعد على السرير وامرت خدامها
بحملوهم الى اهرام الحيرة وبرلوا فطلب احد
واعلمهم انها يريد احد امه من غير علم احد
بعضى بها شعلا لصره الاسلام وتردها بعد ذلك
الى مكانها ..

وتعفى السيرة فتروى لنا كيف اعد جمال
الدين شيخه السلطان - وقد ردد المضى الشعبى
« انذهب » في اغانيه وما اكثر النصوص التى
سجدت عن مكانة الذهب وعن تأثيره ، وهى تدل
على ان الابداع الشعبى يعيد من الحضور
السحرية التى ارتبطت بالذهب .

وتقول الاعية على لسان المحبوبة مثلاً وهى
تستعطف الشمس ان تعينها على استمالة قلب
حبها

يا شمس اول النهار

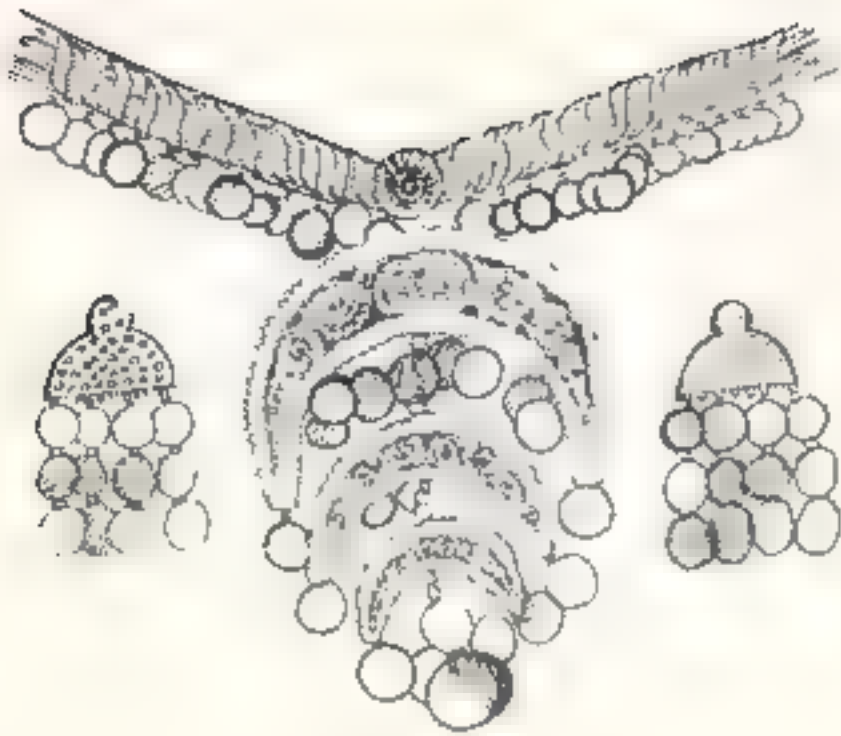
سوقت عليكى النوى المخار

انا بعث لك اربعين متقال من ذهب

تبعنى لعلان بن فلانة اربعين متقال من نار

تولعهم فى قلبه من ناحية فلانة بنت فلانة





لا خدك وأروح القصور يا شافله بالي

ومن التقاليد السائدة في مصر أن الأم وأسرة المولود تحتفل بيوم السبوع احتفالاً كبيراً وفي هذا اليوم يحضرون أبريقاً إذا كان المولود ذكراً وقله إذا كان المولود أنثى ويزين هذا الأبريق وهذه القلعة بالزهور والنورود وتوضع عليه بعض الحلوى الذهبية من أساور أو عقود أو غيرها وتضياء الشموع كما أن بعض الأسر اعتادت أن تلقى ببعض القطع الذهبية في الأناء الذي يستحم فيه المولود رمزاً إلى أنه سيكون سعيداً موفقاً في حياته .

وتحرص الوالدة التي وضعت حديثاً على ألا تدخل عليها سيدة تزين بحلى مصنوعة من الذهب الحالص إذ تعتقد أن هذا لو حدث فإن الرثرة « تشاهرها » أي تمتع اللبن عن المولود وتزعم بعض السيدات أن من تتعرض « المشاهر » لا تتخلص منها إلا إذا خطت بسبع مرات على حلى مصنوعة من الذهب الحالص .

« أحمد آدم محمد »

بالحبة والوفا والافتكار

ان بحر مافيش غيرها
وان قبل مافيش غيرها
عنى عليه يا رب يا ستار

ويقول الشاعر الشعبي على لسان عريس يحاطب عروسه :

يا بت جيت لك الصايغ ع الباب
يا عروسة وايش تطلبى نقى
اطلب حلق ذهب يلعب على خدى
يا بت جيت لك الصايغ ع الباب
يا عروسة قومي نقى
اطلب كردان ذهب يلعب على صدرى
لو شفت اديه فيها سواير ذهب ليه
كنت تهوت على .. قاتلك الغرام
لو شفت رجلى فيها الحلخال ذهب يضوى
كنت تهوت على رجلى .. قاتلك الغرام
يا بت يا لابسك الحلق والبرق بيلالى
ان كان أبوكى المدير وعمك الوالى

قصة حسن البصري

بين

التراث الشفاهي والمُدَوَّن

عبدلحميد إبراهيم

يطبق المناهج العلمية في دراسة هذا النص
وبذلك قمت ! -

١ - أولا : بدراسة الحكاية باعتبارها طراز
Type ، وفقا لما سارت عليه المصنوعات
العالمية من تقسيم تراث الحكايات الشعبية الى
مجموعة طرز تضمها بشكل واسع مصنف
ستيث تومبسون العالمى .

٢ - دراسة علاقة هذا النص الشفاهي ..
بالنص المدون في مجموعته « ألف ليلة وليلة » .

٣ - دراسة الموتيفات Motifs المكونة
لهذا النص ، وحصرها .

٤ - عمل دراسة مقارنة للنص الشفاهي المصري
مع النصوص المشابهة في بعض البلدان الأجنبية .
وكان أساس البدء في هذه الدراسة هو دراسة
ظروف رواية النص الشفاهي .. مع التركيز على
معرفة الراوي .. وهي سيدة محوزة تبلى من
العمر حوالي ٦٥ سنة .. تعيش في أحد أحياء
القاهرة الشعبية .

وهي تعد من الرواة المتمازيين للحكايات
الشعبية وفقا للمعايير العلمية الخاصة بالرواية
والرواة .. وتحظى بشهرة واسعة في هذا المجال
وتعد منعتها لخاصة في سرد الحكايات ..
الرواية تكاد تكون مطا عاديا للام المصرية ..
وهي زوجة لشرطي .. ولديها ثلاث بنات متزوجات
.. وتعيش وحيدة مع زوجها .. والجدير بالتنويه
أنها أمية .. لا تعرف القراءة والكتابة .. وبدأت

مع عدم الاهتمام بالكتابة في بلادنا بدر
حاجتنا الماسة الى جهود الجامعيين والباحثين في
احل الميداني .. ولا زالت المكتبة العربية تعاني
من فقر شديد في تجميعات النصوص الشفاهية
التي يقوم الباحث بجمعها من الميدان وغنى عن
البيان ان هذه النصوص هي التي يطلق عليها
بحق مصطلح « فولكلور » والقصص الشعبي على
وجه الخصوص يحتاج الى تجميع النصوص
الشفاهية لتكون أساس أي دراسة لقصصنا
الشعبي ..

ومع حاجتنا الماسة للنصوص الشفاهية نود
ان نشير الى أنه يجب ان نتاح الفرص العلمية
لجامع القصص الشعبي .. وعدم تقييده بسياج
محدد للبحث .. وذلك حتى يستطيع ان يستغل
كل إمكانياته العلمية وحبره في مادة العلمية
لجمع ودراسة ما يراه مناسباً في مجالات الفولكلور
سواء ما كان منه محليا أو عالميا ..

وسأعرض خلال السطور التالية تجربتي في
جمع ودراسة نص شفاهي .. والنص الشفاهي
لدى مسياتعرض له حظا بمكانة طيبة في أهم
مجموعات القصص الشعبي المدون في وطننا
العربي .. وهي مجموعة ألف ليلة وليلة التي
ناب شهره كبرى من مجموعات القصص الشعبي
العالمية .. والتي تخصص فيها باحثون عديدون
لدراساتها وفهرستها .. والنص هو « حسن
البصري » ورغم وجود النص في « ألف ليلة وليلة »
وقد أعدت تسجيلها ميدانيا من مدينة القاهرة
في مارس ١٩٦٤ .. وحاولت قدر المستطاع



سعد جمال اطلعها على نص المدون .. وقد
فمت فتسجل حرم من ناريج حيانها ..
ينلخص في انها ولدت باحدى قري اميوط ..
وهاجرت لاسكندرية بعد زواجها واستقرت فيها
حوالي خمسة وثلاثين سنة .. ثم افاعت بغية
عمرها في القاهرة .. وقبل ان يستطرد في
دراسة النص نعرض أولا .. النص الشعاعي كما
سجل من الراوية :

نص شعاعي

« قصة حسن البصري »

مرة كان فيه ايه ؟! .. واحد مصري .. مصري
سحار .. معاه حمار واربع ركائب .. ودابر
في البلاد ينادي .. « يا مين بيجي معايا وهو
ليه النص .. وانا لي النص » ومن بلد لبلد عكش
راضي يروح معاه عشان يفتح الكنز لحد ما راح
بلد وسمع عليه حسن البصري .. وكان اسمه
الشاطر حسن .. قال « الشاطر حسن »
للمصري :

« يا عم يا مصري .. موافق اني اجي معاك
ولي النص .. ومشيو مسافة طويلة وبعدة في
اجس لحد ما حم عند جبل عال .. وقال له
« انت تاخذ البسكرة دي والركائب الاربعة ..
وتولع المبخرة ولما يتفج الكنز تملأ الركائب منه
وترميهم على تحت » .. بص حسن لفوق لقي
الجبل عال خالص وقال له : « انا مدهش اطلع »
راح السحار قال له : « غمض عينيك » فعرض
عنيه لقي نفسه فوق سن الجبل .. وولع النخور

.. واتفجع الكنز .. وفعد يملأ .. الركائب
.. ولما ملاهم الاربعة راح راميهم لنحب لسحار
.. فحددهم وحمدتهم على الحمار ساعة ومشى
وفعد حسن ينادي عليه .. سده عليه .. ومردس
لسحار عنه .. ولا معاه اكل ولا حنجه ..
قال .. ياواد ادي البحر .. رمى نفسه .. وعموم
.. باين فيه قصر بعيد هناك .. احسن ماالوحوش
كلك في الجبل .. وتووا عايم لحد ما وصل ايه ؟
... وصل القصر ده الي هو وسط البحر ..
وكان يسكن فيه سبع بنات جنيات احوات ..
لا معاهم راجل ولا حد ابدا .. ولما صاحبا وصل
اعصر فعد على بوابته .. وتشف هدومه ..
ولما شافوه سالته البنت الصغيرة : « انت اس
ولا حر .. » وحكى حكايته ليهن .. وقالو
عنه .. انت احبنا .. وافعد هنا معايا .. واعصر
كان كبير .. وراحوا مدييه اربعين معراج ..
وقالوا له : « في غيابتنا تفتح كل الاوص .. الا
لاوصه الاربعة .. وفي يوم من ذات الايام راحوا
سحاب .. طلوعوا بسحوا .. فراح حسن
البصري فاتح لاوصه .. ولقي فيها قصر داني
وحسنه وفيها حوض ورجح سحاب بسحوا فيه
وفالعين السحاب بماعهم وهي رش .. وعجسه
السب الصغيرة عشان كانت حلوه خالص .. ولما
حدصوا استحمام راحوا لاسين سحاب ابرش
.. وطايرين في انهار .. ولما رجعوا السبع
بنات من القسحة لقوه قاعد عيان وبايم وسالوه
.. مالك .. مالك ؟ .. « اياك ادت فتحت
الاوصه الا .. » .. « طب احنا موش قلنا



لَكَ مَا تَعْتَبَاهُ ؟ .. وقال بينهم : فاجعلها ..
 وبعد من قالوا : جاعاً يبيجي كل سنة من بلادهم ..
 .. بلادهم .. سنة وشعباً .. وهو ..
 كان حينها جالس .. جد صغيرهم وفي يوم
 جده جاعاً .. حل السبع باب .. وقالوا له على
 الحكمة وقال : يا أبوها ملك شديد خالص ..
 ويعتبه لو عرف حكايته .. وفي يوم من ذب
 الأنام راحوا السبع باب يفسحوا ويساقون في
 عصر واحد .. قراح قراح الأرض الأربع ..
 وفي السبع الأربع فسحوا قراح واحد يوم
 أرسى سباع الضمير .. وما حطسوا أجواب ..
 استموا بينهم وداروا وساقوها يدور على نوبها ..
 وساقوه وقال بها على حكاية .. وما هم
 (السبع بنات) راج محورها ..

وبعد منه قال : انا غايز أروح أشوف بلدي
 وامي .. وحدها معه .. وكان حلف منها ولدين
 .. راج معه .. وحكي حكايته .. وبعد من
 راج حاشر حفره في السبع وحط يوم ريس في
 صندوق ودنه وقال لأمه : وعي حلتها يعرف
 مكانه .. وبعد منه قال لأمه : انا غايز أروح
 أزور اخواني السبع بنات .. وساب مرارة
 وقال لأمه : اوعي تحلها بطلع من البيت خالص
 ولا حد يشوفها .. وفي يوم قالت لآب : انا غايزه
 أروح الحمام ، قالت لآب : روجي .. وراحت ..
 وكاتب حذوه وحده .. وفي اليوم نفسه كاتب
 حدها منك في الحمام وحرب .. وما ساقها
 منك .. حربي .. قالت : يا كان فيه وحده
 حده جاع .. وكان السبع يسفوح عليها ..
 وأولاً حربي منب لعل أحسن منك .. ومنك
 رعت وقالت : أنا أرم سوف من يكون ذي أبي
 هي حسن مني .. وسيم يدوراك عرفوها
 من .. وبعثوا واحده حده بريرة عسل
 دمرها .. تعالى قاذي الملكة .. فأمه مارصيش
 .. وبعثوا الحرس حدها .. وقالت لآب : منك
 لازم تقولي لي على حكايتك .. وحكت حكايتها
 .. وقالت منك : روجوا هانوا توب الريش ..
 وحاربوا الأم وعدوها وقالت لآب : على مكان نوبها
 وعطرها .. فأم : خدي عباك وامشي ..
 وطارت معها لندها ..

.. وبعد من طلع له العيون فقال له على حكاية ..
 وقال العيون الحسبي : لولا العيش والملح لكنت
 كلك .. ولكن أنا رايح أسباعك .. وقال
 الحسبي : .. روج هاب حروي .. وقطعه أربعة
 .. وهاب حربة منه وقال راج حذك لمراتك ..
 وبركك فوق ضيسري .. وكان ما أجود راسي

وما رجع حسي وعرف الحكاية .. رعن
 ومارصيش مدح السبع جاع .. عسل كان
 سحيا قوي .. ومشي وحلا واحده بحمر له عيش
 .. وحده العيش وعشي .. وفي السكة بعد عند
 بر عسلان ناكل .. وكان في الحرد : عون ..
 روقع منه لمة عيش في المر .. كله العيون

ج حسن حسن دور حروف ٠٠ ج الشمال
بدى منه ٠٠

وج حسن حسن دور حروف غنى عون ٠٠
وطر به ٠٠ وفى سكة وقعت من حسن ربع
الحروف مريح دمع رحن به وحظها فى حكت
العون ٠٠ وعون مريض باكلها ٠٠ فعل حكة
عند ٠٠ وصادوا ودرل غنى العون حسن
بيعرج مراح بعون مطيع الرجل ولربها ٠٠
ووداه لب مرانه ٠٠ وكان أبوه فنعها عرانه
وعنفها فى عمود ٠٠ هى وعالها ٠٠ وكل يوم
بصرتها من كراح ٠٠ كراح متعاصى روف
وسايتها من عر اكل ولا سرب ٠٠ وثا حه حسن
عندها حبها وحدها ٠٠ وحدها عاليا ٠٠ والعون
كان مسنيه عشان برحه ناسي ليدنه ٠٠ ورحه
لبلده ٠٠ ودى كاتب نسخة العيس والملح الى
عطاء حسن للعون ٠٠ ورجعوا عمليا الافراج ٠٠
وعاشب معاه على طول ٠٠

وهذا النص اسماعى يمكن أن يصعبه نحن
طراز Type رقم ٤٠٠ كما ورد فى فهرس
العصص السعوى الذى وضعه يومسون الفولكندور
لامريكي ٠٠ وموصوع الطراز رقم ٤٠٠ هو
الرجل الذى سحب عن روجه المعودة (٢) وفى
الدحول فى تحديد أرقام الموتيعة Motifs
الواردة فى هذا النص لا بد أن عت بدلا للتعرف
على علاقة هذا النص الشعاعى بالنص المدون
الوارد فى مجموعته « ألف ليلة وليلة » والذى
ورد تحت هذا العنوان بمرسا ورعم السـ
الكبر من النص اسماعى والنص المدون ولا يمكن
التأكد منهما هو اسمع أو الأساس ٠٠ وذلك
لان هذا النوع من التحديد أو التأكد يحتاج الى
دراسات طويلة ومخصصة ٠٠ ونعبر عن أعقد
المشكلات التى راجعها دارسو أصول القصص
السعوى ٠٠

وبعدم وجود نصوص شعبيه جمعت فى مصر
من تاريخ طبع النص المدون ٠٠ وإكمال النص
المدون فاقى ارجح أن النص المدون هو أساس
النص الشعاعى ٠٠ ومن الطبيعى أن هذا القول
يحتاج الى دراسة أخرى وذلك باستخدام المنهج
التاريخى الجغرافى الخاص بالمدرسة الفنلندية ٠٠

(١) انظر دراسته د . حسن الشامى عن فهرس
العصص الشعوى مجلة العون الشعبية مارس ١٩٦٩ .
Suth Thompson. The Types of the Folktale FFL,
1963, No. 184, pp. 128-131

ومن المعروف أن ألف ليلة وليلة من كتب
السى أسسرت على نطاق واسع بين جماهير الشعب
المصرى ٠٠ ولأخص عند رواة الحكايات الشعبية
الذين كانوا يتحدثون من المصاعى فى المدن مكانا
لرواية الحكايات الشعبية ٠٠ وبعد طبع ألف
ليلة وليلة ، كملت فى مصر سنة ١٨٢٥ بعد أن
أنكر من قصصها قد طبع فى ضعت سبعة
المصرى فى معظم أنحاء الجمهورية ٠٠ وكل هذا
يحدد بشكل ما نظرتنا الى النص الشعاعى
السعوى ٠٠ فنحن نميل الى اعتبار النص المدون
فى ألف ليلة وليلة مصدر الرواية رغم أن الرواية
لا تعرف القراءه والكتابة إلا أنها قالت أنها سمعت
لحكاية من أسها وعو - كما برعم الرواية -
اسان معتم جدا ٠٠ فربما يكون والد الرواية
قد اطلع على مجموعة ألف ليلة وليلة وروى عنها
والنص كما هو وارد فى ألف ليلة وليلة
بعد من أطول النصوص وأعدها ٠٠ ونسب فيه
الشخصيات الخرافية دورا كبيرا ٠٠ وهو بشكله
ومصوغه أقرب الى نوع الحكايات الخرافية
Marchen منه الى أى نوع آخر من القصص
السعوى ٠٠

ونجد فى كلا النصين - الشعاعى والمدون
ن شخصيه البطل حسن المصرى بسبب الى مدسه
المصره والنص المدون ، ألف ليلة وليلة ، يعطيان
معضلات أدق لحياة بطل القصة بينما يسقط
النص الشعاعى ذلك ويلاحظ اختلاف مقدمة
الرواية فى كل من النصين الشعاعى والمدون
وهناك اختلافات أخرى من حيث الشخصيات التى
تساعد البطل فى العثور على زوجته المعودة ٠٠
فعلى النص المدون « ألف ليلة وليلة » يتعدد
المساعدون الخوارق من سحرة ومردة وحان بينما
يحد المساعد فى النص الشعاعى « عون » يسكن
بثرا ٠٠ ونجده النص الشعاعى يعكس معقدا
سبعيا « فالعون » قد ساعد حسن المصرى لأنه أكل
من الحبر الذى سقط منه ٠٠ فالمتعد الشسعى
بغيس . العيس والملح ، ويرقص فكرة الحياة
بعد مشاركه فى الطعام ٠٠

وبلاحظ أيضا أن الملكة التى نصاب بالغيرة
الشديدة من روجه حسن المصرى هى فى ألف
ليلة وليلة . رنده ، زوجة هارون الرشيد .
بما هى فى النص اسماعى مجرد ملكة دون
أدنى إشارة الى شخصيتها الحقيقية ٠٠ والرحلة
السى يعطيان البطل الى بلاد زوجته مبسطا . طهر



- D. 361.1.1 الفتاة البجعة تعثر على أجنحتها المحيطة
وتتحول إلى شكلها الأصلي »
H. 1385.3 « البحث عن الزوج المفقود »
N. 863 « الجنى الذى يؤدي مساعدة للبطل »

ويعبر النص الشفاهى الذى أوردناه .. والذى
يقع تحت رقم ٤٠٠ فى فهرس الحكايات الشعبية
الذى وضعه توميسون من أكثر القصص الشعبية
شيوعاً فى مختلف أنحاء العالم .. فقد جمعت
بخصوص له من أوروبا وآسيا وأفريقيا وبلاد لعالم
الجديد .. ولمسلم وجود تجميعات للتراث
الشفاهى العربى فلم يشر الفهرس إلى أية قصص
من هذا النوع جمعت من العالم العربى ! ..

النص الشفاهى فى التراث العالمى

يورد كلبل Klipple فى دراسته « العنصر
الشعبى الإفريقى وشبهه الأجنبى » ص ٢٧٥
حكاية تشبه إلى حد كبير النص الذى جمعته من
القاهرة .. والاختلاف قائم فقط فى المقدمة ..
وينسب كلبل النص إلى الساحل الشرقى للقارة
الإفريقية .. ويرجح النص بذكر الجان ..
وبالدور الكبير الذى يقوم به فى مساعدة البطل
للوصول إلى روحه المعبودة وسكن القول - مع
الصحف - من سرق إفريقيا طلب عمر التاريخ
عمر .. ومهجر العرب وطرقا لمجارة الحرية
العربية مع إفريقيا .. فإذا وصفا فى الاعتبار
أصبحت التأثيرات الإسلامية العظيمة من شرق
إفريقيا .. وشبهه مماثلت إسلامية فيها ربما
استطاعنا برجح أن النص الإفريقى اسمه
أصلونه من تراث ألف ليلة وليلة الذى نقله

العون ، نجد فيها البطل يطعم « العون » حروفا
مقسم إلى أربعة أجزاء ويحمل « قربة ماء »
ليسفيه .. وهذه ظاهرة غير موجودة فى النص
المدون « ألف ليلة وليلة » بينما يلاحظ وجودها
فى نصوص عالمية أخرى .

ويورد فيما يلى أرقام بعض التوثيق المتصلة
فى النص الشفاهى والتي تشابه إلى حد كبير
مع التوثيق الواردة فى النص المدون فى
مجموعة قصص ألف ليلة وليلة ..

- F. 752 « حيل الكنز »
F. 771.2.4 « قلعة مبنية وسط البحر »
C. 811 « الحجرة المخطورة فتحها - يسمح
لشخص بفتح كل الحجرات ماعدا
واحدة »
F. 265 « الجنيات يأخذن حماما »
T. 16 « رجل يقع فى حب امرأة يراها تستحم »
F. 362 « الجنية تقع فى قبضة الرجل عندما يسرق
ملابسها »
B. 652.1 « الزوج من العاة البجعة »
F. 302.1 « رجل يذهب إلى بلاد الجان ويتزوج جنية
ويعود بها إلى بلده »
F. 282 « الجنيات الطائرات فى الهواء »
N. 711.2 « البطل يعثر على فتاة فى قصر سحري »
K. 1335 « المغازلة أو الغشوية عن طريق سرقة
ملابس فتاة تستحم ، أو فتاة تبلو فى
هبة بجمعه »



العرب المسلمون إلى شرق أفريقيا التي اعتنقت شعوبها الإسلام وعرفوا اللغة العربية ..

أما النص الألماني الذي جمعه جريم Grimm ونشره عام ١٨١٢ تحت رقم ٩٢ وعنوانه « ملك الجبل الذهبي » فالنص الأساسي للنص رقم ٤٠٠ وهو القصة السبعة « يحتفي منه » وبدلاً من ذلك نجد أن الرواية التي يحصل عليها البطل تبدو في هيئة ثعبان وهي أميرة الجبل الذهبي .. ولكن يستعيد البطل روحته مرة أخرى نجده يحصل على ثلاثة أشياء يقدمها له عارذ Giant .. هذه الأشياء هي « سيف - عباءة - زوج من الأحذية ذات الرقبة » .. ويتمكن البطل في الحكاية باستخدام هذه الأدوات من الحصول على زوجته التي فقدتها ..

ونلاحظ من وفورع هذا النص تحت طراز رقم ٤٠ فإن الاختلاف واضح في التفاصيل وسابع الأحداث .. وفي النص الألماني أيضاً نجد المقدمة بحوي موتيفاً مشميراً .. وهو أن الأب أو غيره بعد بتقديم الطفل - البطل - فيما بعد للشيطان أو لكائن آخر خرافي .. وهذا الموتيف بذاته قد ورد في النص الأيرلندي المشهور في مجله Beal العدد السابع من ٥٣ - ٥٩ .. تحت عنوان « البطل والأسد والصقر والعنكبوت » وهناك اختلافات واضحة بين النص الأيرلندي والنص الشفاهي المصري ..

ويورد بارسون E.C. Parson في دراسته عن النصوص الشعبية عند سكان حزر الكاب في البحر الكاريبي نصاً تحت عنوان : « الولد الذي لا يملك البقاء مستمطاً » وفي هذه الحكاية نجد أن البطل يخوض سلسلة من المغامرات السحرية لكي يحصل على زوجة .. ولكن الحكاية تفتقر

إلى موتيف العناء السبعة الذي يشكل عنصراً أساسياً للطراز رقم ٤٠٠ موضوع الدراسة وتشابه القصة الشعبية اليونانية « جيسال المجوهرات والعتاة الحماة » كما جاءت في مجموعة الحكايات اليونانية ونشرها Dawkins (١) .. دوكر .. والتشابه واضح في المقدمة حيث يعمد يهودى سحاحر على أحد البطل إلى حبال المجوهرات .. وبعد أن يحصل على الكسر يترك البطل وحيداً عائداً على قمة الجبل وتجد أيضاً أن البطل يقدم جزءاً من لحمه ليطعمه مساعده .. في النص المصري ..

من هذا كله نرى أن النص المصري موضوع الدراسة يمكن أن يكون مصدره عدونا .. ولكن أصالته كنص فولكلوري تنبع أساساً من درجة شيوعه وشفهيته .. دون الارتباط بالنص المدون .. كما نجد أن الطراز Type رقم ٤٠٠ موضوع هذه الدراسة الصغيرة موجود بأشكال متعددة في بلاد أخرى وبالرغم من التشابه في المضمون العام - العثور على الروح المفقودة - فإن هناك - بالضرورة - اختلافات في التفاصيل وفي سابع الأحداث ..

ولعلنا بهذا العرض السريع نسجحت الدارسين على الإسراع .. في الحكايات الشعبية المصرية الشعبية ، أسوة باقطار العالم التي سبقتنا في هذا المصالح ، وذلك حتى نستطيع أن نوضح التأثيرات المصرية في تراث العالم الشفاهي .. بجانب الأهداف العلمية الأخرى ..

« على محمد إبراهيم »

الأزياء الشعبية في الكويت

حصّة الرفاعي

وكشفت عنها المحرّرات التي أحرق فيها در
القرن الثامن عشر .

يقول الكاتب جان جاك بيربيه في كتابه
«الحايح العربي» : كان الخليج في العصور
العابرة مهد الفينيقيين والسومريين والباسين
والفرس وغيرهم .

وشهدت شواطئه ظهور كثير من الحضارات
والامبراطوريات والمداهب والاديان واقراصها في
التاريخ العدم بما لم تيسر لغيرها في العدم
اجمع » .

وقد ساعد التكوين الطبيعي لمنطقة الخليج
على أن يمارس سكانها الملاحة ، وصيد الاسماك
والعوص بحثا عن التؤلؤ .

ومن ثم حملوه للاسجار في الاسواق العربية
في البحرين والعراق والبعيدة كالهند وأوروبا .

والكويت دولة صغيرة واقعة في شمال شرق
الحريرة العربية ، أنشأها أحد امراء بني خالد
المهاجرين من نجد وذلك في اواخر القرن السابع
عشر الميلادي ، واتخذها مقرا لحكمه .

ولظروفها الطبيعية العاسية فقد لما أبداؤها
الى البحر متخذين منه وسيلة للارتزاق
والكسب .

شكل الأزياء مبحثا من أصعب مباحث
العمون الشعبية وأكثرها تعقدا لتشابكها
وتأثرها بنماذج من البيئات المحاورة في المادة التي
تصنع منها وفي ألوانها ، وبعض الأشكال
والسميات .

وتفقد حمات الأزياء الشعبية في الكويت
ملامح الري الشعبي السائد في منطقة الخليج ،
وبعض الأقاليم العربية . يضاف الى ذلك ان
اقتبست من البيئات الشرقية كالهند وبلاد فارس .

ولا بد للدارسة قبل أن تطرق موضوع الأزياء
الشعبية من مرض سريع للظروف التاريخية
والبيئية التي أثرت فيها ، وطبعها بميزاتها
الخاصة .

ولا ينس المتدوق دور التقاليد والعادات
السائدة في صياغة أشكال الري الشعبي .

كانت منطقة الخليج ، ولا تزال ، ممر دوليا
للمجارة بين الشرق والغرب . منه خرجت سفن
البحر المحرى منحها الى اقاصى العره الاسرة
شرقا والى سواحل أفريقيا واقارة الاوروسية
غربا ، حاملة المضائع للمتاحة في الموانئ المختلفة .

وشهدت المنطقة قيام حضارات موغلة في
العدم دالت على وجودها بحوث علمساء الآثار



ولا يغفل أثر المناخ في تشكيل طرز وأنواع
الزى الشعبي بالصورة التي تتلاءم وظروفها
الجغرافية فالكويت منطقة اتصال بين مناح
الأقليم الصحراوي ومناخ البحر المتوسط
لاتصالها بالنطاق الصحراوي الكبير الممتد من
المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي ، من جهة .
ووقوعها على ساحل البحر من جهة ثانية .
وقد كان لذلك أكبر الأثر في تعصيل الأزياء
المنسمة العففاضة ، البعيدة عن الالتصاق .
مستخدمين لصناعتها أرق أنواع النسيج .
وكان المجتمع العربي في الكويت - قبل
اكتشاف البترول مجتمعا بدويا تسوده عادات
القبيلة العربية وتقاليدها .
وقد تمسك أبناءها قبل النهضة الاقتصادية
والاجتماعية بلك التقاليد وحرصوا على انتهاجها
رغم تطور البنىات العربية المجاورة .
ومن تلك العادات حرمان المرأة من حقها في
التعليم والخروج إلى ميدان العمل والعمل .
فنشأت فئاة الجيل الماضي جاهلة حبيسة
ربعة جدران .

والتي سمحت لها الظروف بالذهاب إلى
(المطوع) (١) لتحفظ القرآن وتستطيع أداء

(١) الكتاب : وسمى بالطوع لأن الطالب أو

الطالبة يتعلمان فيه قراءة القرآن وتعاليم الدين .



فرائضها على الوجه الاكمل ، كانت تحرم من التعليم حال وصولها سن البلوغ .

اما القراءة والكتابة فلم يحرص المجتمع على تلقين المرأة شيئا منهما لعدم انتفاعها بذلك في تلك الظروف المعاسية حيث كانت تقبع في المنزل فاعية بممارسة الاعمال التي تهيؤها لدور الزوجة في مستقبل ايامها .

ولم تكن الفتاة في الماضي تفكر في شريك الحياة وفارس الاحلام لانها لا تملك حق اختياره ولا تستطيع ان تراه قبل ان تزف اليه .

ولهذا فقد اتجهت بافكارها لتتخيل صورتها هي يوم فرحتها . صورة العروس المتربسة بابي الحلل والحلي .

وانعكست اهتمامات الفتاة الصغيرة في شكل العابها فكانت تصنع عروسا من القطن وتقيم لها (فرحا) . وتلبسها الاثواب الملونة الزاهية .

واسلوب الالعاب هو تعبير تلقائي عن حنين المرأة للحياة الاسرية ، ومظهر فطري لغريزة الامومة لديها .

وتوجب الاشارة الى ظاهرة اجتماعية تميز بها الجميع الكويتي الصغير ، ظاهرة التعساون والترابط في السراء والضراء .

وقد برزت ملامح تلك الظاهرة في صورة التعساط الاسري ، والمشاركة الوحدانية بين العائلات مهما اختلفت في المكانة الاجتماعية .

فعندما تحطب احدي فتيات الاسر الفقيرة يهب الجيران والاصحاب لمساعدتها ماديا ومعنويا وتقوم النساء بتزيينها بأحلى الاثواب واجمل الحلي .

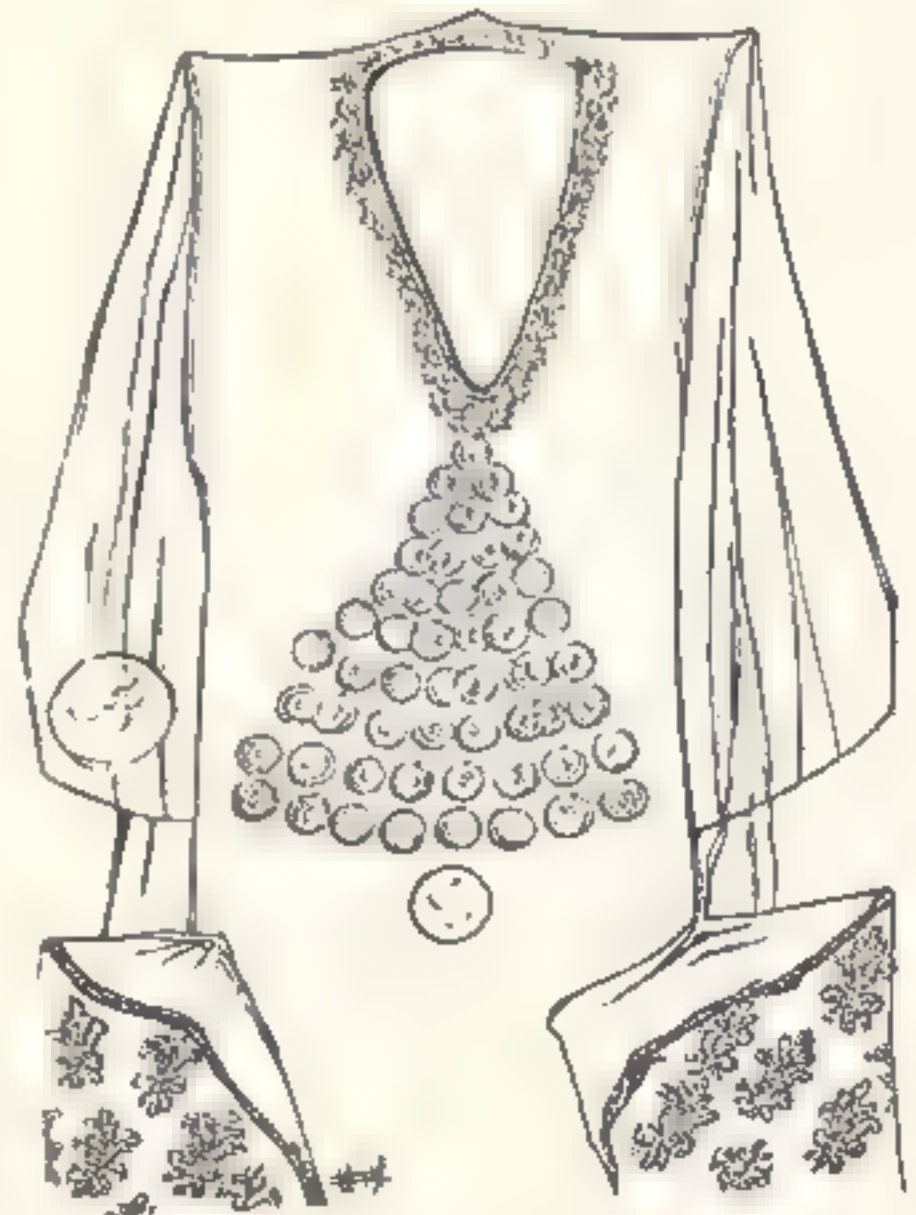
ولا خير في ان تستعير الفقيرة من جارتها الثرية بعض المجوهرات (والاثواب) ترين بها (فتاتها) في ليلة العمر .

بعد هذه اللوحة السريعة للظروف البيئية التي اثرت في اشكال الزي الشعبي الكويتي وطبيعته بصورته المميزة .

تود الدارسة ان تعرض لانماطه المتشعبة معضلة تقسيمه الى نوعين :

نوع خاص بالنساء وآخر خاص بالرجال .
ازياء النساء :

حرصت المرأة الكويتية على تصميم ازيائها



بالشكل الذي يسجّم وظروف البيئة .
وأحضرتها بمهارتها الخاصة لطبيعة الحياة في
الكويت .

وكانت المرأة فيما مضى تحيك أثوابها بعينها
وتقوم بتلوين أنواع من الأقمشة المستوردة من
الهند وأمرقيا بأساليب بدائية ، دلت على
كفايات وذوق فطري رفيع .
ويمكن تقسيم أزياء المرأة الى أشكال عديدة
أهمها :

١ - (الثوب) : هو عبارة عن رداء قصاص
كبير الاتساع ، ذي فتحة مستديرة عند العنق
تسمى (جيب) ، وله أكمام واسعة تمتد من أعلى
الكتف حتى أسفل الركبة ، تثبت في طرفيها
رقعة من نفس القماش تسمى (الأباط) .

ويطرز الثوب بخيوط ذهبية مستوردة من
الهند يسمونها (زري) ويجلب الزري على هيئة
أطوال (طوايق) . لتستفله النساء في أنواع
التطريز . وتحلى فتحة (الجيب) والأباط بأدوار
من الزري ، كذلك يشغل الصدر بحطين يمتد
من أعلى الكتف الى أسفل الثوب يسمى
(خوصة) .

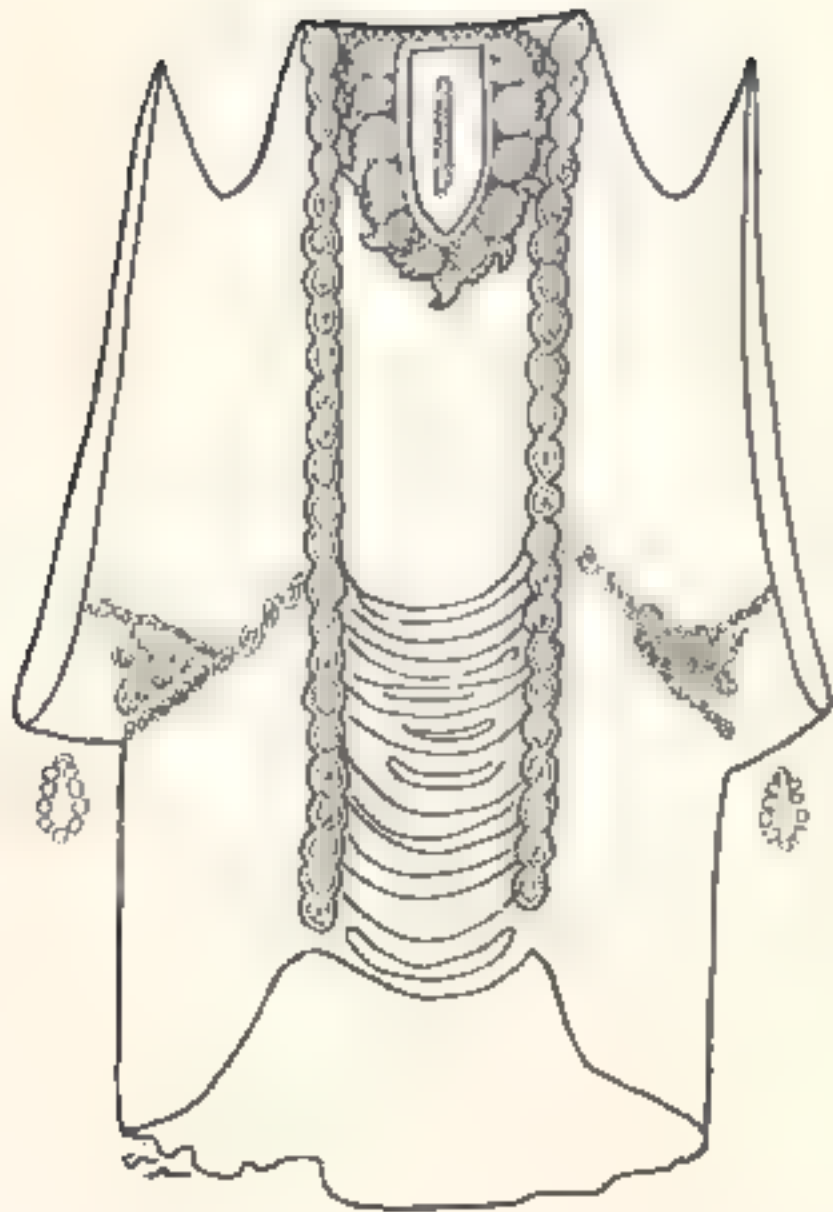
وتصنع (الثياب) من القماش المستورد من
الهند وهو أنواع .

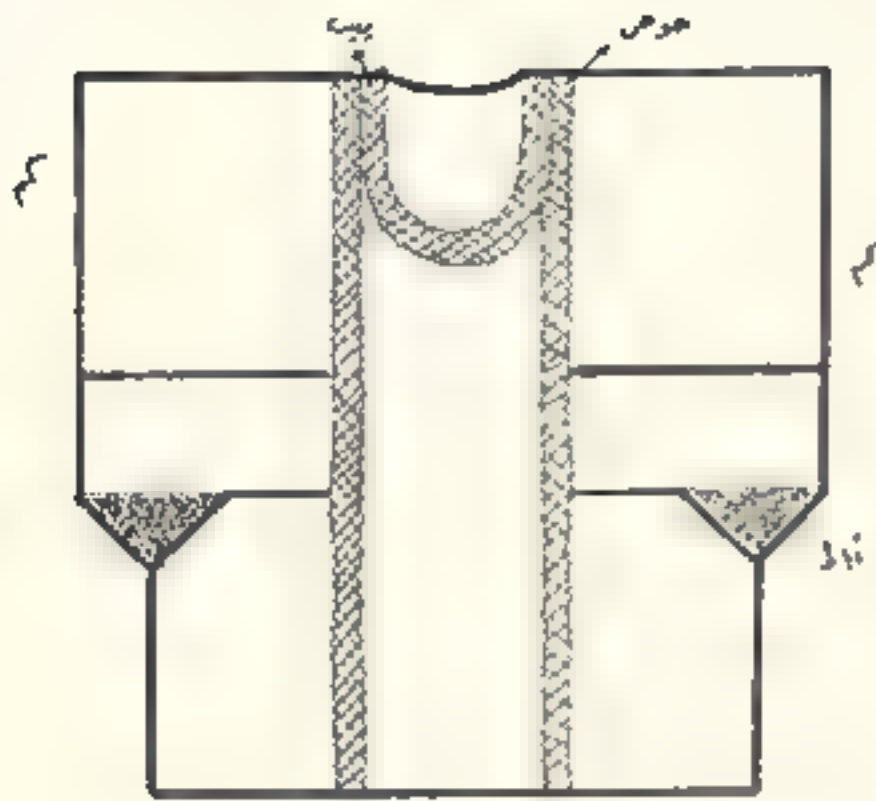
(١) الجز : صنف من النسيج الخشن لونه
أبيض تنقعه النساء في مزيج من الماء والنباب لمدة
ثلاثة أيام ثم يستخرج ليوضع في صبيغة من
(انقوا) (١) و (الكركم) . عندها ترعب المرأة
اللون البرتقالي ، وإن أرادت تلوينه باللون الأحمر
وهي تقوم بمزج (القرمز) (٢) مع (الدبرم) (٣) .
وحين يحف القماش يغسل بماء البحر ليثبت
اللون فيبدو صالحا للحياطة .

(ب) الجيسن (٤) : وهو نوع من القماش
السميك الملون يستعمل في حياكة ثياب (الجيناري)
(ج) اللاسي : نسيج ناعم الملمس يشبه
(الترحال) وهو يستخدم لصنع ملابس النساء
والرجال .

(د) المشخل : نوع من القماش الخفيف
لحلول ذو ألوان متعددة ،
وتستخدم الأنواع السابعة لحياكة ثياب

- (١) نوع من التلات ذو لون أصفر .
- (٢) القرمز : هيئة حمراء تستخدم كدلاج للثياب
العين .
- (٣) الدبرم : لحاء بعض الأشجار تستخدمه
النساء في الكويت الناري الشفاء باللون البرتقالي
- (٤) بالجيم القاسية





الشتاء أما في فصل الصيف فتصنع من قماش رقيق يشبه (اللينو) بسموته (شاش) .

وتفتن النساء في تطريز (الثياب) الزرى والتلى والترتر ، وتنوع أشكالها بتنوع النقوش فيها .

(أ) المنسرح : ويسمى أيضا (طير الزن) ، وهو ثوب موشى بزخارف فنية جملة من خطوط الزرى والترتر الملون ، وتلبسه العروس في حفل زفافها ، كما يرتدى في المناسبات والأعياد .

(ب) بلامة : ثوب مطن بقماش سميك منقوش بدوائر ذهبية جميلة وشبه البلامة نوع غير مطن يسمى (بودمه) .

(ج) عاكورة ، ثوب تحليه خطوط متعرجة ويوجد نوع آخر أقل تعرجا يسمى (عوبكيرة) .

(د) بخية : طريقة لتطريز الثوب كبقعها اتقى .

وفي السابق تعددت ألوان الثياب ، أما في بداية القرن الحالى فقد غلب اللون الأسود المنسوج بالزرى .

ولا تزال المرأة الكويتية ترتدى (الشوب المطرز) في المناسبات الوطنية ، والاحتفالات الخاصة تعبيرا عن اعتزازها بالتراث الشعبى .

٢ - الدراعة : رداء طويل واسع يشبه (الحمار) ، يلبس له اكمام طويلة أيضا تسمي فتحتها عند الرسغ .

وكانت المرأة تصنع (الدرايع) من أنواع خاصة من الأقمشة أهمها :

(أ) النيسمو : قماش خفيف يشبه (اللينو) مطبوع برسومات فنية جميلة .

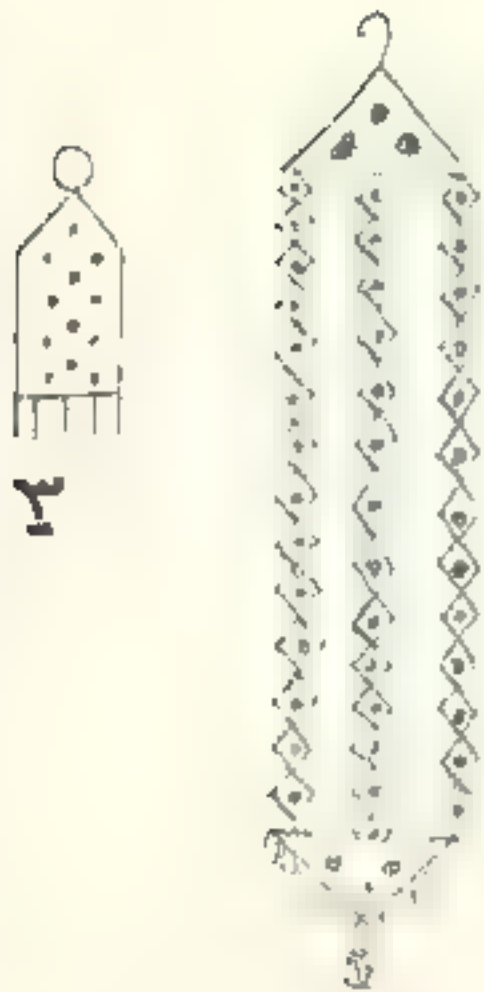
(ب) الدورية : نسيج ناعم يشبه الاريسه يستعمل لعمل (الدرايع والثياب) .

وقد عنت المرأة الكويتية بحياكة (درايعها) ولا سيما الأنواع الخاصة بالمناسبات الاجتماعية القليلة ، (كالأصدا وليلة زفافها) .

ونسحتها بألوان من (الزرى) والتلى والترتر .

أما اللباس اليومى فقد كان بسيطا يعتمد

(أ) التلى : شريط منسوج بخيوط ذهبية ، يستورد جاهزا .



على حسن الدوق في اختيار اللون واسلوب
الحياطة الملائم .

٣ - الزبون : فستان طويل صيق معبوح من
الامام متسع منه فتحة (الجيب) فتسمح بظهور
(الشلحة) وهي قميص داخلي قصير ، يحاك من
دماش (الستان) * وتقوم المرأة بتطريز الزبون
والشلحة بالزري والتلي .

٤ - السروال : ويلبس تحت (الدراعة)
ويوشى طرفه بخيوط ملونة واصناف من المتر ،
٥ - البخنيق : لباس للرأس ترتديه المرأة ،
فلا يبرز سوى وجهها ، ويتصل طرفها البخنيق في
سفل دقنها ، ويحلى طرفه بخيوط الزري .

واحيانا يثبت في اعلاه مشبك من الذهب ،
٦ - الملعق : وهو ايضا لباس للرأس تتلفع به
رأة ويسمى الملعق من فمهاش (الكريب)
و (الشاش) ويعلق في طرفه (كلاب) من الذهب
او الفضة ليثبت على الرأس .

٧ - البرقع : حجاب للوجه مسجوج من
(الشاش) الاسود يشوي اعلاه فحان سمحان
تظهر عيني المرأة ولا يزال البرقع منتشر بين
نساء السادية في الكويت ، كذلك البخنقي
والسروال .

وتفى (الام) في رحلة البحر (بلايسات
البراقع بموال :

يا ليتنى عبيدكم دوم
يا لابسات الرافع
ومن العوى كل شي زين
صف الختم بالاصابع
صف الختم في كفوفه
اررق وعيني نشوفه
ليمن قبل حي شوفه
يقول يا حي لغالى
ليمن كيم لي بكمه
يجلى عن انقلب همه
يا سعد من به يلمه
في مهمه يا رفاهه

٨ - العباءة : قطعة من القماش الاسود
كبيرة الاتساع تلف بها المرأة جسمها فلا يظهر منها
سوى الوجه . وتصنع العباءة من (الكريب)
او (الشال) (١) .

واحيانا يوشى طرفها من الامام بالزري
ويسمونها (دربوية) كما تثبت في مقدمتها كرات
مصنوعة من خيوط الزري ايضا تسمى (بلابل)
او (عمائل) .

٩ - البوشية : عطاء للوجه يحاط من قماش
الكريب الخفيف او (الشيمون) .
وقد تغزل الشاعر الشعبي بصاحبة
(البوشية) قائلا :

قلت اوقف لي وارفعي البوشية
خليني اروي ضامري العطشان
قلت العبي قالت اني رياضية
ويتعلم لعبة الشيمون

وسجل المراد الكويتية في المناسبة والاء ،
بانواع من الحل التي يصاغ بعضها محليا ويحلب
البعض من اسواق الهند .

زينة الرأس :

تطرق المرأة شعرها بنوع من الطيب يسمى
(رشوش) هو خليط من الصبر والمسك
والزعفران ودهن العود والورد .

وتلك المواد يقوم التجار باستيرادها من
الاسواق الخارجية من الهند وافريقيا وسواحل
البحر الاحمر .

ثم (تعكفه) او تسرحه جدائل (عجمات) (٢)
كثيرة العدد في الخلف وعلى الجانبيين ، وتزين
مفرقا باصناف من الحل والمجوهرات أهمها :

١ - الهامة : هي عبارة عن مربعات ذهبية
متصلة بسلاسل رفيعة ، تحل بها (هسامه
الرأس) وتزخرف (الهامة) بنقوش فنية
جميه .

وتتصل بطرفها الخلفي حلقات تتركب فيها
(السروح) وهي قطعة من قماش الجسوج
(الماهود) ، تثبت فيها نجوم ذهبية محسلة
بصومس لامعة .

وتشبك كل خمسة (سروح) ببعضها وتعلق
في حلقات الهامة .

وتسرح المرأة شعرها (عجمات) توصع في
طرفها (محابس) ذهبية تسمى (صفائر)
تدلى منها سلاسل صغيرة تعرف باسم
(حباب) (٣) .

(٢) بالحيم الفارسية .
(٣) بالحيم الفارسية .

(١) الشال : قماش سميك اسود تصنع منه
العباءة للشناو .

وفي جانبي انهماة يعلق قصيبان من الذهب يحدران مع الجداول يسمىان (تلول) اما المقدمه فيتصل بها عدد من الليرات الذهبية تحدر على جبين المرأة .

٢ - التاج : ويرتدى في مقدمه الرأس ويحلى بانواع من الاحجار الكريمة .

٣ - الاقراط :

(ا) (التراجي) (١) وهي حلقات ذهبية

(ب) الراكورة (٢) وهي اقراط طويلة تربطها

جداول الشعر الامامية .

الحزامه : حليه تزين بها الالف وهي ذات اشكال زحرفية متعددة .

زينه الصدر :

تملا المراء صدرها بانواع من الحلي والمجوهرات الثمينة المصنعة الصنع اهمها :

(ا) المعايقة : طوق من اذهب يلتصق بالعنق وتتصل به سلاسل تحلى بهفصوص حمراء براقه .

وتصنع بعض انواعها من على شكل هلال . وهذا النوع موجود ايضا في مصر .

(ب) الجهادية : قلادة من الليرات الذهبية .

(ج) الفردالة (٣) : ايضا قلادة مزخرفة بصفافيد ذهبية صغيرة تسمى (اوراق) .

(د) المعوى : ويلبس فوق (الفردالة) وهو عبارة عن سلسلة تتدلى منها خرزات مرحانية .

المرتوش : ادوار من السلاسل ذات حلقات متداخلة ، تعلمه المرأة بكتفى الثوب بواسطة (كلاليب) مثبتة في طرفيه .

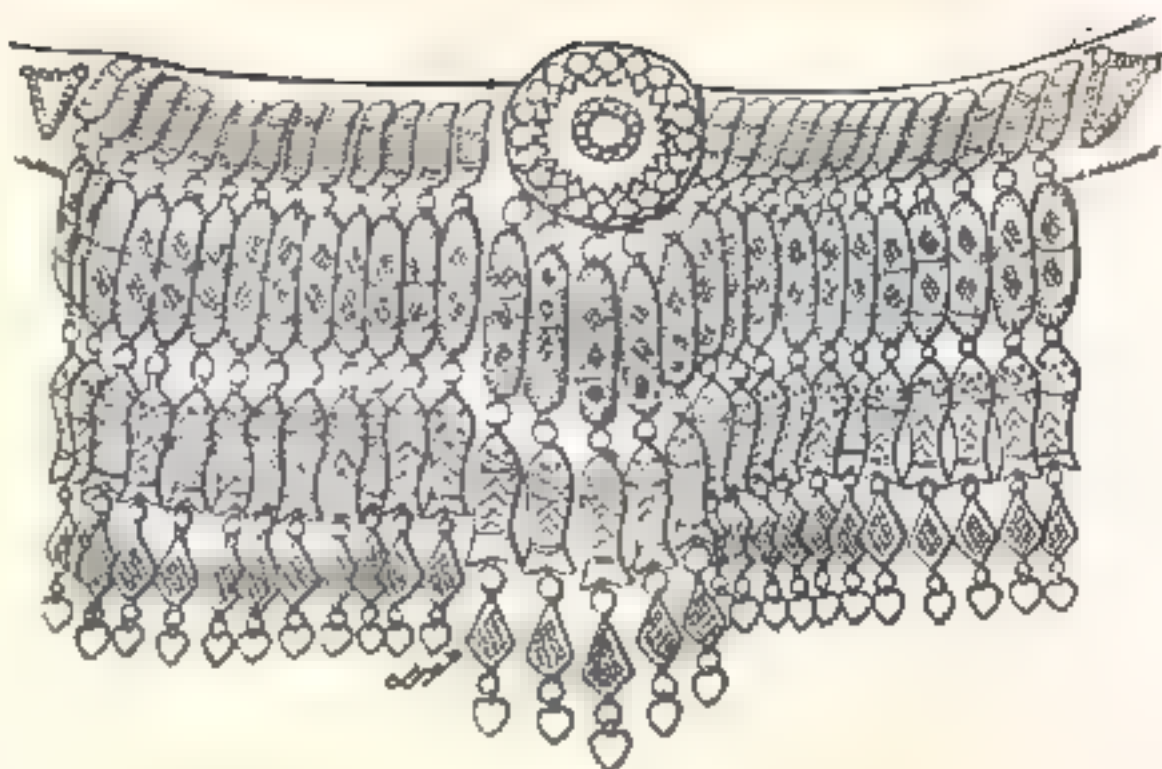
اليتزيل : ويتكون من قطع ذهبية مستديرة تشبه اوراق الاشجار .

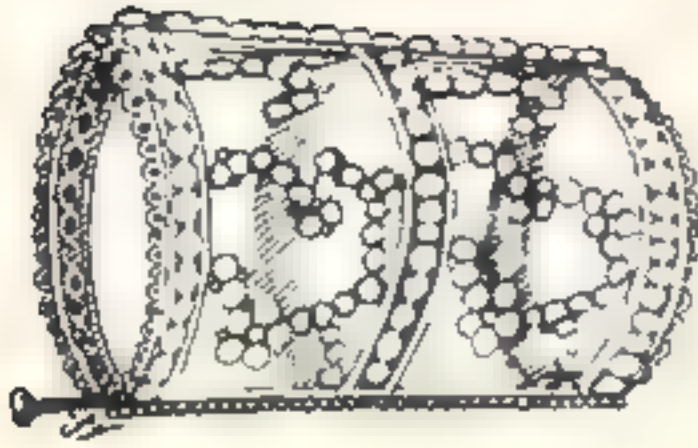
المشبيك : يصاغ على هيئة مثلث مقلوب تكون اصلاعه من الليرات الذهبية الصغيرة

(١) بالجيم الفارسية

(٢) بالكاف الفارسية

(٣) القاف الفارسية





وتقوم المرأة بتثبيتته في (صدر) الدواعه بخيوط ذهبية .

الشرية : وهي أيضا عبارة عن ليرات ذهبية متسائره تمتد تحت (جيب الثوب) على شكل مثلث وتثبت أيضا بنسيج الثوب .

القفايش : وهو حزام ذهبي مرصع بالأحجار الكريمة .

الأساور :

الزنادي : سوار تحيط به المرأة زنديها . ويردان بأنواع من الأحجار الملونة .

التك : سوار يحلى به المعصم ويصنع من الذهب الخالص .

المقمش : ويصاغ من الذهب والفضة . (القماش) (١) .

شميلات : أساور ذهبية صغيرة دقيقة الصنع .

خويصات . ويرتديها المرأة فوق الشميلات ويضع بينهما أساور رقيقة تسمى (مضاعد) أو (تماريد) . فتغطي على معصمها رويها وبها .

البناجر : نوع من الأساور المحوفة .

الخشاخيش : وترصع (بالثدر) (٢) والمرجان ويسمونها المعصم (ملوي) لالتواء هبتها .

حصود دلق : وهي أيضا محلاة بمصموص (الثدر) .

الخواتم : وتلبس المرأة في الأصبع الأوسط نوع من الخواتم يسمى (مرامى) كما ترتدى البنصر والخنصر .

وتضع في أصبع (الشاهد) خاتم تتوسطه فيروزه كبيرة محاطة بصف من اللآلئ الصغيرة تسمى (شاهود) .

وتتزين المرأة أيضا بنوع من الحوام المرصعة (بالثدر والياقوت) تسمى (افتتاح) (جمع فتحة) .

(١) يطلق الكويتيون ونهالي الخليج على اللؤلؤ

اسم القماش .

(٢) فصوص زرقاء غير شفافة .





الرجل في الكويت (على عكس المرأة) محافظ على زيته الشعبي مع تطوير بسيط في الأشكال وجنوح الى البساطة - رغم أنه يرتدى الزي الأوربي عندما يسافر خارج الكويت .
وتتكون ملابس الرجال في الحبل المأص من الدشدشة : رداء واسع يشبه (الحلاية) ولا يزال الرجال يلبسونها .

قميص داخلي :
شلتحات : ثوب من القماش الأبيض ذو اكمام متسعة .

دقلة : وتصنع من قمماش (الماهود) السميك وتستعمل في فصل الشتاء . وهي مفتوحة الصدر تثبت في طرفيها أزرار وخيوط داخلية .

زبون : ويحاط من نسيج البريسم المخطط وعموم النساء بتخية طرف الزبون بخيوط داخلية ملونة تسمى (تناووس) .

دوقال : وهي دشدشة منقوشة برسوم جميلة يرتديها العواصون في بداية رحلة الفوس قبل الشروع في العمل .

ويعتمر الرجل بكوفية للرأس تسمى (غترة) . وتصنع من القماش الأبيض أو الأبيض المحطط بالأحمر .

ويصنع فوق (الفترة) حزام أسود رفيع يسمى (عمال) (اقحطاس) .

ويلبس بعض الرجال نوعاً آخر من (العمال) غليظ الشكل موشى بخيوط ألوان يسمى (شطعة) .

ولا تزال الدشدشة والفترة والعقال هي الزي المفضل لدى الرجل الكويتي . بل أنه الزي الرسمي الذي يرتديه الرجال في كافة المجالات والمناسبات .

((حصه اترفاعي))



زينة القدمين :

الافناح : ويصنع جروها الاسفل من القصه لاعتقاد شعبي سائد بتحريم ملاصقة الارض للذهب .

الحجول (جمع حجل) وهو طوق ذهبي يشبه الحلحال تتدلى منه كرات تصطدم ببعضها عند المشي فتحدث صوتاً يشبه رنين الاحراس . وتقاو بعض انواع (الحجول) من لكرات الرنانة وتسمى (حجول سمط) .

الخلخال : وهو النوع المعروف في كافة البيئات العربية ، ويحلى الحلحال بأحجار كريمه ملونة .

وكانت المرأة ولا تزال تتعطر بأنواع من الروائح المستوردة من الهند وبعض البلدان في الجزيرة العربية .

ومن أصناف العطور دهن العود والورد . والمسك والزعفران والعنبر .

وتفضل المرأة الكويتية الحديثة استعمال تلك الانواع رغم تطور وسائل الزينة وتأثيرها بأسباب المدنية والحضارة .

وعوم المرأة بزخرفة كفها وقدميها بنقوش بدعيه من (الحناء) و (السومار) (١) .

ونتطيب ايضاً بأنواع من البخور الجيد المستحصر من الحجاز والهند (كالجساي . و (المعمول) .

ملابس الرجال :

حافظ الرجل الكويتي على تراثه يثبته وعادات مجتمعه فحرص على ارتداء الزي العربي القديم لبساطته وخلوه من التعقيد والتكلف ولأنه يتلائم وظروف البيئة المناخية . ففضل ارتداء الملابس الواسعة القصصه وابتعد عن لبس الزي الأوربي المعقد . ولا يزال

(١) حنة سوداء .

الخيال البدائي

نصر

ترجمة: جابر أحمد عصفور

سير موريس بورا (Sir Maurice Bowra) واحد من أهم دارسى الأدب ومؤرخيه فى عالمنا المعاصر . سماء بذلك كتبه العجيه أمثال (الشعر البطولى) و (التجربة الأعريفة) و (الخيال الرومانسى) و (ميراب الرمزيه) و (التجربة ، خلافة) . ولقد أصدر أخيرا كتابه (الأغنيه البدائيه) عام ١٩٦٢ . ويحاول بورا فى هذا الكتاب الأخر أن يسبع الجذور البعيده لهن الأدب من خلال دراسه لأغنيات اجماعات ابدائيه المعاصره : على أساس ان هذه اجماعات المعقله - التى لم يمتأثر كثيرا او قليلا بتطور الحضارة الانسانيه - مازالت تحتفظ بالخصائص النقيصه والأصيله للإنسان البدائى القديم ، ومن ثم فان دراسه ما تبدعه او ما يشيع على السطنها من أغنيات تجعلنا نغرب كثيرا من فهم البدايات الأولى لفن الأدب . ويوضح بورا مقصده هذا بقوله فى مقدمه الكتاب (نحاول هذه الدراسه ان نفهم مجالا جديدا لم تلجه دراسات تاريخ الأدب حتى الآن - فيما أعلم - ، هذا على الرغم من أنه يشكل - بالتأكيد - قسما كاملا من هذه الدراسات . ان بدايات فن الأدب تخفى وراء عصور ما قبل التاريخ ، ولكننا نستطيع ان نجلو شيئا منها ونكشف عن شكلها ونطورها بواسطة الدراسه المقارنه لما نعرفه من شعر البدائيين الذين مازالو يحيون فى عالمنا . اننا نستطيع ان نخرج بعض النتائج التى تكشف لنا عن الأنماط الأولى لفن الأدب من خلال دراستنا لما نعرف من أغاني هؤلاء البدائيين) .

هذا ، ويستعين بورا - لتحقيق غايته تلك - بنتاج الدراسات الاثروبولوجيه المعاصره وبالنصوص التى سجلها دارسوا الفلكلور وجمعوها من أفواه بعض اجماعات البدائيه المعاصره أمثال الأقزام واليوشمن والاسسكيمو والأندمانيز والاراندا وغيرهم .

وعلى الرغم من ان كتاب (الأغنيه البدائيه) يقدم كثيرا من النتائج الخصبه لدارسى الأدب إلا أنه يعيد أيضا دارسى الماثورات الشعبيه . فهو يتناول بالدرس مضامين الأغنيه البدائيه فضلا عن الدور الذى يلعبه فى الحياه الاجتماعيه لدى البدائيين القدامى والمعاصرين . ويتبع فى نفس الوقت التطور الفنى لهذه الأغنيه ابتداء من الاصوات المنغمه التى لا تحمل معنى حتى الفوالب والأشكال المقلنه . موضحا فى ثانيا ذلك كله ما يشعر به الرجل البدائى ازاء الحياه والموت والحب والآلهه وكيفيه تعبيره عن هذه الأشياء فى أغنيات ترجع جذورها الى عصور أبعد بكثير من عصور الندوين . وتتضح أغلب هذه الأشياء فى هذا الفصل من الكتاب الذى ترجمناه بعنوان (الخيال البدائى) .

ولامحسوس . وبدلاً من أن يخلق الخيالي البدائي موضوعاته من لاشيء ويحفظها تحياً حياتها الخاصة ، كما يفعل الخيال المعاصر ، فإنه يفترض أن موضوعات إبداعه لها وجودها الفعلي في الواقع الملموس ، ومن ثم تتحدد وظيفة مبدع الإغنية البدائية في اظهار ماهية هذه الموضوعات وكيفية ممارستها لتورها فضلاً عن مظاهرها أو صفاتها أو سلوكها .

إن مجال هذا الخيال هو مألوق الطبيعي ، الذي يوجه اليه البدائي بكل مألوفه من اهتمام وتصور . وهذا معنى ما يقوم به الخيال البدائي من نشاط إنما هو محدود ومقيد ، ولكنه رغم ذلك كله بالغ العمالية والحيوية فضلاً عن غايته الخاصة المرتبطة بما يتفع البدائي وبعده في حياته . إن المتعددات البدائية على درجة بالغة من الغربة إلى الحد الذي يستلزم خيالاً قوياً يحفظها مفهومه وملبوسة ، والا فانه من الممكن أن تتبدد أغلب الاساطير في هلامية غير محددة مالم تقدم بأسلوب صارم يلج على كل ما هو هام فيها ويمكنه أن يصل بوضوح فعال إلى عقل المتلقي والذي يلج المبدع البدائي إلى ممارسة العملية التخيلية على هذا النحو ، أنه هو - في الغالب - محاولته لفهم ما يعتبه المتعددات والاساطير التي يمايشها . انه ينظر إلى هذه الاساطير والمعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظره الخاصة إلى العالم ، والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أن كل الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التي يؤمن بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة له الواقعي وتدخل في إطار حاله المألوف .

هذا ، ويتضح غياب الجهد الواعي أثناء ممارسته العملية التخيلية لدى البدائي في هذه المعتقدات التي سفلها ويؤمن بها ، كما لو كانت هي أكثر الأشياء وثقة ووضوحاً في حاله ، شأنها في ذلك شأن الموجودات اللامحدودة التي يؤمن أنه يحاط بها ، وبما أنه - أي البدائي - لا يبدأ عمله التخيلي بالتساؤل من امكانية وجود هذه الكائنات ، بل يشعر بها كمارس حياتها من حوله أينما حل ، فانه ينسج علاقاتها بها ويتعامل معها مثلما يتعامل مع عناصر حاله اليومي الملموسة . ولكن ، على الرغم من ان هذا شيء طبيعي بالنسبة للبدائي ، الا انه يتطلب منه مقدرة على تخيل هذه الكائنات ورؤية صفاتها الحقيقية والتعامل معها تماماً لذلك ، خصوصاً عندما يريد تجنب أن تصح له أمور من الأمور أو تمنع عنه ويوع حدث من الأحداث ، يمكنها وحدها المقام به . ولا ادل - في المرحا على ذلك - من استهالات النطق عند الاسكيمو ، أن رجل الاسكيمو الذي يرغب في وقوع امر من الامور المرتبطة بالنطقس والمناخ يتوجه مبتهلاً إلى قريبه أو روحه الخارس ويخاطبه في عبارات خاصة تبدو لنا كما لو كانت تجنب الإشارة إلى المطلب الأساسي لهذا البدائي . ومع ذلك فان هذا شيء معقول في تصوره طالما أن الروح أو القرين يدرك سلفاً ما هو المطلوب فضلاً عن معرفته بالانسان



يشير استخدامنا للنمو المعاصر لكلمة الخيال عادةً إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحواس . وقد يوجد ما نكويه هذه القدرة من صور في مكان ما من عالم الواقع " أو قد ينتمى إلى المسافى أو الحاضر أو المستقبل " وقد يملو على ذلك كله دون أن ينتمى لفترة زمنية محددة أو يرتبط بعالم واقعي محدد . وسواء كان الأمر هذا أو ذاك فان الخيال يقدم لنا حاجة إلى عين العقل التي تلقاه معترضة أنه واقع حتى لو كانت تعلم أنه غير ذلك . ولاتنوسل القدرة التخيلية بالموجودات ، من حيث كونها أشياء ذات مظاهر وأشكال مادية ملموسة ، بل تتوسل أيضاً بالأفكار والشاعر التي تخلق عليها المعنى ، وتجعلها - رغم تحريرها - قابلة للفهم والاستيعاب والتماثل .

ولا يمكن للشعر المعاصر أن يستغنى عن هذه القدرة التخيلية ، إذ أنه يتعامل مع موضوعات تمتد عن مجال الإدراك الاني لدى أغلب القراء ، فضلاً عن أنه يأخذ على عاتقه لميق تجاربهم عن طريق ما يخلقه من صور خيالية تشد انتباههم لما فيها من بصيرة حادة ومشاعر قوية لتجسد في داخلها . ويحذر أن يمارس الخيال الشعري دوره فانه مامن حدود صارمة يمكن أن توقعه ، إذ يتطلق باحثاً عن الحقائق التسامية التي تكمن وراء المشهد المنظور جاعلاً لها واقعاً مقبولاً ، أو قد يحاول أن يخلق علاقات كلية جديدة تتوسل بالكائنات والأحداث المادية لتفسر السلوك الإنساني ، بالاقصالة إلى ما يحمله من قيم وغايات جمالية خاصة بها ، وقد يمدد خلق مشاهد لماضي إلى الدرجة التي تقع القراء وتستحوذ على قبولهم ، وأخيراً فانه يحاول أن يرى في الأشياء المادية أكثر مما يراء عامة الناس ، ومن ثم يمنحها توافقاً جديداً وشعبية جديدة .

وليس في الخيال البدائي شيء من هذا كله ، إذ انه لا يركز اهتمامه على ما هو غائب عن الزمان والمكان بقدر ما يهتم بما يعتقد أنه موجود فضلاً وأن كان غير منظور



الذي يتوجه اليه باهتماماته ، وبمثل مثل هذا الاهتمام على طبعه الاستخدام القوي للحسن بكن صفة من صفة وسعائه وعدم بعيد مسي الى الحديث عن سوء محبته او مباشر ، ار الاسكيمو يحسن عروته في وسوج محدد له طرائقه الخدمة في التعامل معه ، حتى انه ليجوز ان يسهل بكميات تجعل معنى الامر والرحاء في نفس الوقت :

قل - اقول لك - يامن تسكن خارجا
اقل - اقول لك - يامن تسكن خارجا
ان قريبك يرجو حضورك
ويطلب منك ان تسكن فيه
قل - اقول لك - يامن تسكن خارجا

ان كل ما يفعله رجل الاسكيمو - في هذا الجزء من الاممية - هو انه يرجو قريبه او روجه الحارس ان ينفذ الى صدره ويستكن فيه ، ولكنه يفعل ذلك بكل ما يستطيعه من سلطة .

وتشير كلمات الاقنية بطريقة غريبة حاله الى افتراض الاسكيمو انه اذا دخلت الروح او الثورين صدره واستكنت فيه ، فانه يستطيع - في هذه الحالة - ان يحكم في الطقس والمناخ - انه حسن ، انه سيء ، انه حار ، انه بارد ، انه في سروره ، انه في غم ، انه في ذلته ، تارك له امرة للاسماج والسحقين ، فاذا استسج الثورين وعرف المطوب كان ذلك قالا طيبا و - انه بالاعانة القنية - ومن هنا لانقول رجل الاسكيمو كل شيء تلكايات الروحية التي يمارسها ، لانه يؤمن ايمانا ثابت بوجودها وقدرتها على فهمه والمطاط معه ، ومن ثم بعده بسبب الحديث عن الشيء الانساني المرفوق لديه ولدى الثورين في نفس الوقت ، وحس عندما يكون الموقف الذي يوجهه رجل الاسكيمو اكثر تعقيدا من الموقف السابق ، فانه لا يتخلى عن هذا الاسلوب في الاهتمام والتمسك وتفعل احدى الامميات :

بالرئيس العظيم ، ياروحى الحارس

بالرئيس العظيم ، ياروحى الحارس

اسمع ابتها لاني العافية ، اسمع صرخاتي الخالصة
ليس ثمة كوخ فلفي ، انه خال من الناس
وليس ثمة رجل حقيقي ، انه خال من الناس
الليل ودعنا نذهب سويا لنبدأ البحث أسفل الكوخ

ما يحضر المني عروته الحارس لخدمته في الحب من روح سرية تهدده ويجيب طردها من مكانه ، ولا انه لا يمر من ذلك بطريقة مباشرة ، وانما يلج الى الموقف ، ويسير اليه من بعيد عندما يقول : انه ليس رجلا حبيب ولا يملك أي كوخ حقيقي وانما هو يعمل في الخفاء

من باطن الارض ، ولا أدل من هذا الاسلوب المراء واللاعباش على التماثل الكامل بين كل من رجل الاسكيمو وأرواحه بساعده من يوم بوجودها ، فضلا من انه اسلوب يحسن حاله ، لان العيال يمارس دوره مستندا الى افتراض البدائي بأن تعامله مع الارواح انما هو تعامل واقعي فعلا .

ويحاول الكثير من الامميات البدائية ان يوضح ويشرح الشعائر الاسطورية التي تمارسها اجماعات البدائية وهذا امر ضروري ، اذ انه لو لم يحدث لكاتب هذه الشعائر مسيرة الفهم حتى بالنسبة لأولئك الذين يشاركون في القيام بها . ولهذا السبب لا يحاول البدائي - تجاه تعامله مع المألوق الطبيعي - ان يرى او يفهم ماهية هذه الشعائر لحسب بل انه يحاول المساعدة في اتحاد الطريقة الصحيحة لفهمها وادائها في نفس الوقت ، ومن ثم فان اقوام المحابون يؤمنون ان الحرباء رسون من سل الارواح الصديقه ، لذا يفيض الترحيب بها ومطامنها بصفة خاصة ومة حسنة - بل يرون انه اذا حدث - بعمل مصادفة تامة - لهداء الحرباء التي حدث اليهم ، فان مسئولية هذا الحدث لابد من ان تقع عليهم ، وفي هذه الحالة لا يمكن لونه ان يجسم انتقام الارواح الصديقه الا اذله الشعيرة التي تتناسل مع ما يصابه الحرباء من ضرر ، وتتخلص الشعيرة في الغاء حشد الحرباء في النار بينما يردد المعون بعد الامية

انتها الحرباء ، ابتها الحرباء

الذهبي سريعا

الي من أرسلك السا

أيتها الحرباء ، أيتها الحرباء

اذنك لاتسمعان شيئا ،

عيناك جامعتان .

ايها الحرياء ، ايها الحرياء

لقد ادبت رسالتك

فانظري سريعا الى من ارسلك .

هذا لا يحد الخيال البدائي ادى صعوبة في التكيف مع العقيدة التي تترقى ان الحرياء قد سلمت رسالة من الارواح ، وانها بعد ان تحترق ستعود مرة اخرى الى تلك الارواح التي ارسلتها . وهذا امر سهل التسليم به وبشكل الخلفية التي تسند اليها الاغنية . ورغم ان البدائي يسلم بكل ذلك تبليغا مطلقا ، إلا انه يدرك ان عليه ان يبدل جهدا واضحا أثناء أداء الاغنية حتى تتناسب مع غابة الشجرة ويسر في مجراها الايقاعي دون ان تتحرك الى ما قد يتعارف مع ذلك . انه يسلم بموت الحرياء ويرى لا عمل لها الا العودة الى سيدها ، ولكن عليه ان يوجه خطابه اليها في ايقاع يجعل معنى العداقة والالفة التي تحجب ومع الصدمة عاجيا من ناحية وتناسب مع الظروف الثقيلة للشجرة من ناحية اخرى . وتكرار المقطع الاول بلاغية (ايها الحرياء ، ايها الحرياء) فضلا عن الامر المذهب لها بالرجوع الى سيدها ، يحدد كلاهما ايقاع الشجرة ويكشمان من مضاعفاتها وفانتها في نفس الوقت . يفترض المعنى ان الحرياء - رغم حرقها - ستظل للشجر بأنه ما من شيء يمكن ان يبدل في سبيلها اكثر مما يبدل، ومن ثم فان كل ما ينظر منها هو الرحيل في سلام دون ان تتسبب في احداث ضرر من الاضرار . وتفرض الشجرة على خيال المعنى ان يتحرك في خطوط واتجاهات خاصة ومحددة تتناسب مع الوجود الروحي للحرياء التي تحترق أثناء أداء الاغنية . وهذا امر طبيعي ، فالصلة التي تربط المعنى بالحرياء صلة حساسة ، اشبه - في جوهرها - بالصلة التي يمكن ان تنشأ بينه وبين أي قريب يطلب منه الرحيل بعد ان ادى الى القليلة كل ما يستطيع وبعد ان بذلت له القليلة كل ما يستطيع ايضا . وعلى هذا تلح الاغنية على استمالة الحرياء من ناحية وحلها على الرحيل من ناحية اخرى ، مفترضة ان الحرياء - رغم انها لا تسمى او تسمع - يمكن لروحها ان تنقل كل ما يرحى منها وتستجيب له في نفس الوقت .

ولا تهتم الاغنية الدائبة - في مثل هذه المواقف السابقة - بالتعديم الوصفي الحالي بقدر ما تهتم بالتقديم الانفعالي للموقف ، بمعنى ان التخييل البدائي لا يطلع - لحظة ابداءه للاغنية - على تشكيل الصور الشعرية بقدر ما يطلع على ايجاد أسماء الصحيحة التي تتناسب مع الموقف الحاس الذي نشأت عنه الاغنية . ولكن ثمة مواضع يلف فيها العنصر الوصفي دورا هاما جدا ، وذلك في المواقف التي يريد فيها المعنى ان يمسح الكائنات الروحية

اللامحسوسة شكلا ماديا ووجودا محسوسا . ورغم ان البدائيين يتوصلون بالصور الشعرية في ثوبا اغانيهم ، إلا ان وظيفته هذه الصور وماهيتها تختلف اختلافا واضحا عن وظيفتها وماهيتها عندنا نحن المعاصرين . انها عند اعراب التي تكون وسائل قصيرة واماط ادبية موزون بها لتؤكد أمرا من أمور التجربة التي يمر عليها ، ولكنها بالنسبة للبدائيين بمثابة الوسائل التي يتوسل بها لحل الحياء واصحاب البشرية على كل ماهو مراوغ وغير محسوس وهذا المعنى فان الصور عندهم هي في أساسها لعبة الاسطورة وسداها في نفس الوقت ، فضلا عن انها تستخدم استخداما مجازيا بقدر ما تستخدم استخداما حقيقيا لعلنا ان بعض الحملات الدائبة في استراليا Australian Jajaurung تنص على ان روح الرجل الميت في تنص وتخلق عالما ، لتقول احدي اغانيها :

ايها الروح المدينة بالوان قوس قزح

حلفي كالسنونو او كالكروان

ان الصور هنا - بكل ما فيها من قدرة تسمية وتماثل - تعيد اطلاق الروح عن الحد الميت اليها وحيلها الى عالم الارواح ، لتقول كل صورة ما تهدف اليه حريها ، وتستثير كل كلمة انطاعات بصرية والسمعة ، فضلا عن ايمان عيدها بانها ترجمة امينة للواقع دون ادنى احساس بوجود عمليات استعارية أو مجازية . وبذلك توصل الصور الى المتلقي ايمان البدائي بالطبيعة الشفافة للروح وكيفية انبعاثها من رفات الميت ساعية الى السماء فضلا عن رنة ورهافة تحليقها . ويؤمن اليوشمن بالارواح ايمانا يشبه ذلك ، فيعتقدون ان ارواح الموتى ترمع في الفضاء وتسطر الامطار ، وهم يستعظرونها عندما يحتاجون عونها قائلين :

ايها الرامحون في السماء

ايها الرامحون

الا تعرفونني ؟

يبدو انكم لاتعرفون كوخى

ان اليوشمن يعتبرون الموتى بمثابة الاصدقاء الذين ينبغي ان يقدموا المون وقت الشدة ، ومن ثم يعادلونهم في حرية كامنة معبرين عن دهشهم لعدم سقوط الامطار . انهم يرون الموتى ترمع وتعدو في السماء ، ولكن ذلك لم يقض على الرابطة الصميمية التي تربط بينهم في الارض وبين احسانهم في السماء . وعندما يخطون المطر معه كما لو كان حيوانا لا يعرف كيف يسوس نفسه أو يهذب سلوكه :

يجب ان تصنع ذبك بين قدميك

من أجل النساء اللاتي ينتظرن راحفاتك

يجب ان تصنع ذبك بين قدميك

من أجل الأطفال .

هذا يعصف المطر لسوكة الشاطئ غير المهدبة ، و
الحبال الوصفى المطر من خلال رؤيه خاصة تستقر معه
السف والفتاب ، وتبطل من الاغنية احمية لوم ومداينة
في نفس الوقت .

هذا ، ولنخيال البدائي مجال وحيث في تعامله
مع الارواح الشريرة ، ولا كانت هذه الارواح ذات حدود
عائلة على الابداء ويحتاج التعامل معها الى صرامة وحزم ،
لان العيال تنهيا للتعامل معها بقوة اكبر من تعامله مع
الارواح الطيبة ، حتى يستطيع ان يقمها بالكف عن الابداء
والرحيل عن مواطن الجماعة . ولايهم البدائي بالوصول
الى هذه الغاية من طريق الجبل والنعاش او عن طريق
الشم والسيب ، ان كل ما يهدد اليه هو بدل أقصى ما
وسعه لطرد هذه الارواح بأية وسيلة ممكنة . وغالبا ما تكون
هذه الارواح الشريرة هي ارواح الموتى والاشرار ، الذين
يبدون الى الارض بقصد ابداء الاحياء ، وماكثروسلاتهم
بتحقيق ذلك . لذا ، عندما يتجهج فيل من افبال العامة
وسطم في طريقه كل شيء ، فان اقزام الجانون يرجعون ذلك
الى لمل روح شريرة لدغته وسببت له هذا الهياج . ولكن
بعد الاقزام تأير الروح الشريرة من الفيل يقتون له هذه
الاية التي تجعل ثمراتها معنى الاسترضاء والهدلة وي
الوقت الذي تتعامل فيه الاغنية اساسا مع الارواح الا انها
لوجه خطاياها مباشرة الى الفيل

الفيل المعجوز ، والد القطيع

لسوقه ارادة الارواح الشريرة في الغابة

انه ذاك الذي بهم وحيدا ، تلفظه كل اثاث القطيع

ايها الفيل الاب ، أين ضاعت قوتك العاقلة ؟

ذلك القوة التي كنت تنباهي بها .

فهرب الفيل المعجوز من اكواختا

لسوقه ارادة الارواح الشريرة في الغابة

نرجو الا نرى هيتالا اكواختا ، ايها الفيل الاب

نرجو الا نسمع اذالك صرخات اطفالنا الصغار

نرجو الا تحطم الدمارك الهائلة اكواختا

ايها الفيل الاب ، ايها الفيل الاب

وبعد ان تؤدي هذه الاغنية ترحل كل الارواح الشريرة
التي بحثاها الاقزام . ان الهدف الماشر للاغنية هو
استرضاء الفيل الذي تأثرته الارواح الشريرة ودفعه الى
تهديد أمن القرية ، ولكن الاغنية لا تحقق ذلك عن طريق
سبب الفيل او شتمه وانما عن طريق مخاطبة في أسلوب
محاول التودد والتدليل له ، ويمكن ان يلمح في كلمات

الاغنية - فضلا عن ذلك - مشاعر الاسهراء الحاني اراء
الفيل ، على اساس ان سلوكه الاخرق هذا انما يرجع الى
كبره وتخريجه ، فهو لم يكن على هذا العذر من الحرق
ايام بيوم . وفي هذا الاسلوب مراعاة لمشاعر الفيل من
مناحية ، وطمنة غير مباشرة للارواح الشريرة من ناحية اخرى
لان هذه الارواح - كما نوضح الاغنية - لم تستطيع السيطرة
الا على فيل محبور من تلفظه كل اثاث القطيع . قد يكشف
هذا الاسلوب في معالجة الاغنية عن قدرة الاقزام على ابتداعة
والمداورة ، ولكنه يبنى أيضا مخوفهم المأمّل - الذي يكمن
وراء سطح الاغنية - مما قد يحدنه الفيل الهائج بالاكواح
الواحة التي يسكنون فيها فضلا عن اطعائهم الذين يرتدون
داخل هذه الاكواح دون ادى حماية . هذا ، ولايوجد
الاقزام ادى صعوبة في تخيل مالمشبهه الارواح او مايمكن
ان يصنعه الفيل بمد انارتهم له ، ومن ثم يعالجون الموقف
كله كما لو كان أمرا واقعا تماما ، يحاولون استرضاء
الفيل وطرد الارواح الشريرة عنه ، لعل في ذلك كله مايمكن
الطرد عنهم . ولكنهم معرفتهم بمادات الفيل وطباعه من
الحدث اليه في ثقة ودون خوف او حياء ، لذا يدعوونه
بالاب ، وهو لقب يلحق بسيد العامة المعجوز ، وبمما ان
الاباء قد يستحيون احيانا لانتقادات ابنائهم ، فان الفيل
قد يستحيب هو الآخر لما يرجونه منه .

ويؤمن الاقزام ايضا بالمعاريت انسى تظهر - ليلا -
في شكل اشباح بيضاء تحوب العامة ، وغالبا ماظهر لهم
هذه الاشباح على هيئة عيساكل عظيمة يتوهج الجمر في
محارها بينما يحدث اصطكاك اسنانها صوتا يشبه صوت
نكر الحديد او العور . وهم يؤمنون ان هذه المعاريت
كان لها عاص مبرر ومادات سيئة - امان حياتها الاربع -
مزالمت تحتفظ بمما في اشكالها الجديدة . ويخشى الاقزام
هذه المعاريت خشية عاتلة تظهر بوضوح تام ، في احدى
الصلوات التي يوجهونها الى اجدعا الذي يدعوونه واخرى
Ogiri : طالبين منه الرحيل مبدا من اكواخهم :

يا وجرى ، انت بااكل البشر على الارض

يا وجرى ، ابعده عن اكواختا

لقد راينا عيشك اتوهجان في ظلمة الليل ، يا وجرى

وسمعتا صوت اسنانك الصاخبة

نت بااكل البشر على الارض ،

اتنا نعرفك حق المعرفة ، يا وجرى

فلاحاول الاضراب من اكواختا .

.. يا وجرى ، عامل هنا باحترام اكبر مما كان عامل
به الفيل الاخرق في الاغنية السابقة ، ويرجع هذا الى
قوته المرمعة والهائلة التي تخضع الاقزام . وتوضح الاغنية
الدور الذي يلعبه الفيل البدائي في خدمته المتفقدات
الدائنية فضلا عن انه تكشف عن سهولة تكييفه مع هذه



بدمية مرم الجايون ان هذه الممارات دون ان يرى اي واحد منها ، ولكن ذلك يرفع من قدرها في نظره ، ولا بدعشك ان يسائل هؤلاء الاقزام عن الاماكن التي تقطنها الاشباح او عما اذا كان هناك من راحا ، الا لا يمكن الاستغناء عن مثل هذه الاسئلة ، خصوصا اذا كان المرء كره حواء هذه الاشباح ، او معاشرتها ، ان الاقزام يقرعون وحبس مدد الاشباح ، ولكنهم يستخرون - بلا شك - لشبههم في رؤيتها ، ومن ثم يغنون هذه الانسية التي يمسك كلماتها بنحو التناقض في الموقف ، وتكشف الدهشة التي يثيرها ، وتوضح المدى الذي يصل اليه فصول الاقزام أثناء سحرهم من احاديث ترضى هذا المخلوق :

ارواح الغاية ، اشباح الليل

التي تتدلى خلال النهار الساطع

مثل الخفافيش التي تملص دهاء البشر

على الجدران الزلجة في المغارات الكهنة

بالقرب من الطحالب الخضراء ، دون الصيغور الكهنة

خيرنا عن راي اشباح الليل ؟

خيرنا عن رايهم ؟

ورغم هرب المعنى هنا من تقدم صور وامسحه لهذه الاشباح الا انه مفتون بها ، لذا يتشكل صورة واضحة عن أماكن اختفائها ، ومن المؤكد انه لم يجد أدنى صعوبة

المعتقدات - ان المماريات امثال (الوحى) معروفة تماما لاعلم البسطاء من الناس ، كما هي معروفة للاطفال ، خصوصا عندما يسكن هؤلاء هؤلاء داخل الظلام الكثيف في لغات المناطق الاسوائية ، ولان المعنى يعرف عادات (الوحى) جيدا ، فانه لا يحتاج الى وصفه وصفا تفصيليا حسب ان يكفى في تصويره بالعين المتوهجت كالنجم والاسنان المصطكة الاكلة لحم البشر ، كي يعطى انطباعا مرعبا يجمد الدم في عروق النفس للانسية " ان المظهر المثل هذا الممرتب ليس حديثا تماما على الاقزام ، ومنعدها نقول الانسية انها تعرفه ، فان المعنى المضمن هنا هو انه يثير لديهم رهبا عائلا ، لذا تؤدي الانسية باعترافها صلاة ، لهذا الى طرده من كواخ القرية ، ولكنها تقدم في اسلوب عدائي لا يمكن ان يحدث تأثيرا صاعقا لدى هذا الوحش المرعب ، وهذا امر طبيعي ومعقول لدى الحبال البدائي ، لانه طالما كان هذا الممرتب هائل القوة ، فان الامل الوحيد في ابعاده عن القرية هو مخاطبته ، في اسلوب انساني لا يهتده ولا يسه ، بل يقربه بالاعتماد والكف عن الادى . وهذا اسلوب في المعالجة يناسب مع طبيعة ذلك الممرتب الضال ، الذي يجب ان يساس في حلق وحصانة ، والا كانت المواقب وخيفة

ولاشك في سحر حوتى الاقزام خلال النهار ، وانما تدلى كالخفافيش على جدران المغارات المظلمة ، وقد

في مقارنتها بالخفايش ، ولكن قوة الاغنية تتمثل في أنه يفهم تماما ما الذي تعنيه هذه المقارنة ، ويلزمه في وضوح وقوة ، أنه يقول لنفسه : أن هذه الكائنات تعيش في الكهوف ، وأن هاته من الممكن رؤيتها ، لذا يتساءل - دون أي قصد إلى التهمك أو الاستهزاء - عما إذا كان هناك من رآها فعلا . ومثل هذا الفصول ليس عدوانيا ، ولكن من الممكن أن يخفى وراءه عصر الخوف ، فإن الاشباح تثير كلا من الخوف والعقول ، بل أنها - في بعض الاحيان - قد تثير مشاعر الصداقة ، حتى لو كانت هي نفسها أصد مائكون عنه . وهذا المحيط من المشاعر المتنافسة والمفهومة تماما هو ما تحاول الاغنية أن تقدمه . وعندما يطبق سراج هذه الاشباح في الليل لتتحول مستعينة بضوء القمر ، يثير احتمال وجودهم القلق والتوقع في نفس القوم الذي يحشاهم بل يدفعه إلى الغراء وتصب إذا ما يتقدم الامكان ، ولكن هذا أمر لا تذكرك الاغنية الحالية بشكل مباشر .

انتهى النجوم الثلاثة في الليل الأبيض

أيها القمر الساطع في الاعالي

ينقل أشعته الشاحبة عبر القابة

أيها النجوم صديقة الاشباح البيضاء

أيها القمر احمنا واحرسنا .

تهدف هذه الاغنية إلى تسجيل مساعده القمر والنجوم ضد أي خطر محتمل للاشباح ، وهو واضح إلى درجة أن الاشباح تذكر في أسلوب محايد وودي فحسب ولا يرى القوم أنه ضرورة لتأكيد مقصده من الاغنية ، وإنما يأخذ على عاتقه تمجيد النجوم والقمر بكلمات مناسبة . ويسهل على خبائه أن يصور الكيفية التي يمكن تقوى السماء في الليل أن تكبح بها حجاج الاشباح ، ومن ثم يستأنف أداء الاغنية بروح مهددة ومهادنة .

ترجع سهولة استحضار كائنات مدفوق الطبيعة إلى التسليم المطلق بأن هذه الكائنات موجودة ومعالجة في العالم الغير بتي ، وإلى أنها تنتمي إليه كما ينتمي الإنسان تماما . ولا يطلق هذا فحسب على القوى الأكثر غموضا مثل تلك التي تستنزها لمؤيد الكهنة والسحرة لمجلى الامعاء اسفدين بل يطلق أيضا على تلك الكائنات التي يعتقد البدائيون أنها قد تسبب لهم الأذى ما لم تسترض استرضاء كاميا . أن تأثير هذه القوى والكائنات تأثير حقيقي جدا ، لا يحتاج مبدع الاغنية البدائية إلى الإقافة في الحديث عنه ، طالما أنه يدرك أن كل من رأى مدى ما تعانيه ضحاياها يعرف تأثيرها حيدا . ولكن حقيقة هذه القوى أثناء ممارستها نشاطها يبقى أن تكون واضحة في ذهن المعنى ، إلى الدرجة التي تتطلب جهدا ، خصوصا عندما يريد أن يتحجب هذه القوى أو الكائنات ، وهو لا تخفيها من خلال تقديمه لصور بصرية تكشف عن ماهيتها ، وإنما عن طريق تقديم الصور

التي تكشف عن تأثيرها ، وهذا أمر معقول ، طالما أن هذه التأثيرات هي التي تهمه أكثر من أي شيء آخر ، فضلا عن أنها معروفة لكل إنسان . لذا تلجأ بعض الجماعات البدائية الأسترالية Australian Eulayi بعض أساليبها حتى لا تهاجمها الأرواح الشريرة ، وهو أمر توضح الاغنية التالية موايد بشكل عملي .

تستطيع الآن أن تواجه روح بوراه

دون أن يؤذيك

لأنه سيصرف ذاته في نفسك

أن خلقت الإنسان الإمامية

هو العلامة

التي سيترف بها عليك

لا توجد هنا أية صور عن أرواح التي يحشاهم البدائي ، لأنه ليس ثمة حاجة إليها . وبالرغم من أنه - مثل المعنى - لا تعرف لماذا يحدث جمع الإنسان بالذات هذه النتيجة ، إلا أنه يكعب أنها تحدثها وحسب . لقد نفدت الروح في صدر البدائي بسلام ، واستجابت لدعوته ، وأصبح كل شيء على ما يرام ، وفي هذا الكيفية ، وهناك حالة أكثر طرافة من ذلك : أمن أحد البدائيين الأستراليين أن ثمة لينة قد حلت به ، وذلك بفعل بعض الامعاء الذين يسكنون أرض دوللر Dullur وحاول أخوه المدعو ونري Wenberri - وكان عطيا - أن يساعده في طرد هذه اللينة ، وذلك بإعداد اغنية يستدعي فيها روحا ثوبا يدعى بنجل Bunjil كي تساعد أخيه :

سنذهب جميعا إلى العظام ، سنذهب جميعا إلى العظام

التي يسطع بياعها في أرض دوللر

ويأتى أبانا بنجل بفنائه الصاحب

ويدخل في صغرى ، في صغرى

لندا هذه الاغنية أو التمويذة بالكلام عن الخطر الذي يأتي من أرض دوللر ، فضلا عن أنها تشير إلى العظام التي ترمز إلى اقتراب الموت . ثم تستحضر روح يحل ليحل في صدر الرجل المريض كي يحسن جسده من اللينة التي أصيب بها ، مشيرة بذلك إلى أن الألم يوجد في الصدر ، ومن ثم فعلى الروح المخلص أن تعمل في هذا الصدر حتى تطرد اللينة . ويتناسب قدوم الروح بكل ما فيه من صعب وبهجة مع الحالة النفسية لمريض يرحى شعؤه . أن كل جزء من هذه الاغنية يقدم بطريقة بارعة تكشف وتلور كل المراحل المختصة للتمويذة . قد نرى نحن في هذا كله شيئا وهميا بعيدا عن الواقع ، ولكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق بالنسبة لمبدع الاغنية ، الذي يؤمن أباينا تامان كلا من اللينة والروح المخلص أنما هما أمران حقيقيان تماما ومن لم لا يجد أدنى صعوبة في تخيل كليهما .

في هذه الحياة بإنداءات مات أبيض ، ولكن لا يندرج
 الأشبه ، سادته باعتبارها شبه موت ، بل أسمى الموت
 فيها تحد أسمى محالاتها في التفكير فيما سيحدث لروح
 الميت بعد مغادرتها لجسده ، فضلا عن مطالع الجماعه
 وعادته بهذه الروح في حياتها الأخرى . هذا ، ويحتجب
 فكار الجماعات البدائية في محال الموت احتلالا كبيرا ،
 ولكن على الرغم مما لاحظته اساحنون من أن جماعات البامبا
 Yamana والاندامبير Andamanese لا تهتم
 كثيرا بالحياة الآخرة أو بها تشكك في أمكايه حدوث
 ذلك ، فإن الذي لا شك فيه هو أن أغنياء الموت تتسجل
 انشاء البدائيه وتثير بدواتهم انتحيلة في أخصى درجه .
 أن الموت موضوع لا يعرف عنه حد شيئا مؤكدا أو ثابتا ،
 وعلى الرغم من بوسك المعتقدات البدائية الراسخه به ،
 فإنها لا يمكن أن ترعى عنه إلا من خلال استخدامها الكامل
 للملاحظات التي جمعها البدائي عبر تأمنه الطويل والفعال
 لشاهد الحياة اليومية ولظواهرها من حوله . لذا فإنه
 لا يستطيع أن يتأمل - في وضوح وثقة - الحياة بعد الموت ،
 إلا عندما يرتبطها بحياته أسمى يعرفها ، فضلا عن أنه لا يشكل
 بصوراته المرتبطة بها تعنيه صاطير لعب الجديد إلا بعد
 احضارها لهذا الشيط من التفكير . ومن ثم نعيم صلة قوية
 بين الموت والحياة معا ، ويربط ما بين الحضور يؤكد
 والمباشر لبعده الميت وبين الحياة الطويلة أو القصيرة .
 مر بها هذا الجسد - عسى أن مثل هذه المعتقدات ليست
 دائمة بلغة ، روح ، أو شبهة التفاصيل ، أو ثامة
 لعناصر عند كل الجماعات البدائية ، إلا تحتفظ كل جماعه
 بملها بمخزون خاص قد يعنى أو يختلف مع ما تحتفظ به
 بها . ومما يكي من مر ، فإن الإحصار أو التحك القلبي
 بدور الذي يلعبه الخيال البدائي في محال الموت ، تتمثل
 في المدى الذي يمكن أن يصل إليه أثناء تعامله مع موضوع
 غير مؤكد ولا يمكن التوثق في حيوانه المطلق ..

هذا ، وتبرم أغنى الموت بخط المعتقدات السائدة
 فسراعى حدوده ولا تعدى محالاته . وعلى هذا فإن ما يقال
 عن حياة ما بعد الموت ، يسعى أن يتناسب مع ما تردده
 البدائيات حول جنمان الميت . ولا يستلزم ذلك أن تكرر الأسمه
 أحساساتهم أو أفعالهم تكرارا حرفيا ، إذ يكفي له
 تأخذ هذه الأشياء في الاعتبار دون أن تهمل ألبم الحيا .
 والعقد الذي يظهر ونقه الألبم في ذهنه ..

وتحيز الأغنياء التي تتحدث عن الانتقال من الحياة
 إلى الموت من الفلق والنوتر ، خصوصا عندما تقوم على
 الأيمان بأن الحياة الأخرى إنما هي صورة شاحبه ومحددة
 من هذه الحياة ويستب بأفضل مهبة . وما كان الموتى
 يحرمون في هذه الحياة الأخرى من كثير من مدهج هذه
 الحياة ومعبها ، فإن الاعتبات أسمى تتحدث من هؤلاء الموتى
 تنح كثيرا على هذه أسدهج والمتع وتعددها في كلماتها .
 وأترب مثل على ذلك تأتي من الأغنى أسمى تشجع على



التي هي الجماعات الدائرية في اسبراليا مثل
Australian Eulayai عندما يتجمع اسراد
 هذه الجماعة حول قبر امرأة مثلا ، يقف اكثر الذكور ما
 من اذرع المنوعة امام القبر كي يؤثروا ، بينما تترنم
 النساء بالانغية - التالية - في الفترات التي يستريح
 خلالها الرجل من الكلام :

لقد ذهبت هنا ولن تعود ثانية ابدا
 ولن تجمع عسل النحل بعد الآن
 ولن تحفر لارضى ناحية من لمارها المخبوءة
 لقد ذهبت هنا ولن تعود ثانية ابدا
 المحار الوفير يملأ الخلجان
 ولكنها لن تبحث عنه بعد الآن
 وسوف نسطاد السمك من الانهار
 وبالي بالزيت الذي يجعل شعورنا
 لكن هذه الرفادة في القبر لن تطلب شيئا من ذلك
 لن تشعل النار مرة ثانية ابدا
 لانها ذاهبة الى مكان ليس به نار
 ذاهبة الى النسوة الموتى ، النسوة الموتى
 اللاتي لا شغلن بآرا .
 قد تكون اللاتكة واللدور هنهم وفرة
 لكن مامن طيور او حيوانات لدى تواتك
 النسوة في الاعالي .

تقدم الانغية فكرة متباينة مما يحدث للمرأة بعد
 موتها ، عن طريق تصوير الاوجه السلبية لحياة ما بعد
 الموت والالحاق على الاشياء التي لا توجد في هذه الحياة .
 وتوالم بين احساس النفس بالم القدر او الحرمان وبين
 ايمانها بمعتقدات الجماعة من العالم الآخر ، وهي مواسمة
 تساعد الى ذروتها عندما تفصل الحديث عن الاشياء المهمة
 التي لا توجد في العالم الآخر . ورغم ان خيال المغنى لا يحاول
 تفسير حذب العالم الآخر ، الا انه يمارس دوره في أسلوب
 عاطفي وزين عندما يخبرنا مما سوف يحدث فحسب .

ويوضح هذا التعامل القوي بين الخيال والاممالات
 مد جماعات بدائية اخرى استطعت ان تقدم انكارها من
 الحياة الاخرى بشكل اوسع من الجماعة السابقة . وتؤمن
 هذه الجماعات بان روح الميت لا تمارق الاماكن التي كانت
 تعمل بها أثناء حياتها الارضية ، بل تظل باقية فيها وتشارك
 المرادها الاحياء حياتهم . لكن مثل هذه المعتقدات تستلزم
 خبالا اكثر خصبا ، يمتلك القدرة على تشكيل علاقة
 حميمة بين الارواح المحفة وبين اماكن وجودها على الارض
 فضلا عن البشر الذين كان لهم بهذه الارواح صلة او اكثر .
 وهذا امر يوضحه لنا أغنيات النساء التي وصلتنا من
 بعض الجماعات البدائية التي تمكنت في جزيرة باثورست
Bathurst Island شمالي اسبراليا . وهي أغنيات
 تغنيها اراامل الموتى ، وتنقسم غالبا بمصرعا الواضح ، فضلا
 عن ان بعضها يأخذ شكل حوار يدور بين الارملة وزوجها
 الميت ، وفي هذا الحوار لا تكفي الارملة بالافتاء فحسب بل

تقوم بتشغيل المواقف التي يدور حولها الحوار . وتنسم
 هذه الاغاني بما تحمله من مشاعر صادقة وحريجة ، وهذا
 امر طبيعي من بشر يسطه لا يحاولون اخفاء مشاعرهم
 خصوصا تلك التي تتعلق بالموت . وقالوا ما تشكل بعض
 هذه الاغاني وحدة متجانسة ، او سياتا متسلسلا ، بلور
 كل جزء منه حالة من الحالات الذهنية للارملة الحزينة ،
 ابتداء من لحظة الموت الفعلية . ان الزوج يموت ، وبمجرد
 ان يحدث ذلك تبدأ المرأة امية نائمة ، وعندما يصعد
 الدفن تنطلق في أغنية اخرى توضح فيها الفارق بين الجسد
 الميت وروحه الحية .

قد اعد قبرك الآن
 ولكنني لا اعرف الى اين تذهب
 ان جسدك مسترخ امامي بفضيه لحاء الشجر
 وعلى هذا الجسد ان يرقد في القبر

ما يبدأ خيال الارملة لوليه ، ومن ثم فانه لا يحاول
 ان يصل الى اية تفسيرات أو حلول ، اذ يكفى في هذه
 المرحلة ان تملك الارملة بخيط الموقف وتمد نفسها للحظة
 الدفر الذي يختفي فيها جسد الزوج الملقوف بلحاء
 الاشجار ، وبعد ذلك يمكن لها ان تتساءل وتعرف المكان
 الذي سيذهب اليه روح زوجها ، وبمجرد ان تبدأ هذه
 المرحلة تلم المرأة عالما خاصا بتكامل فيه ان روح زوجها
 قد حضرت اليها وانه قد مر لها ، بل انه يسألها عن ذلك
 المكان العريب الذي وجد نفسه فيه ، وما تحببه هي
 المكان الجديد الذي حل فيه . وتأخذ ذلك
 ٤٢ . حوار يدور بين تلك الارملة وبين زوجها المتوفي ،
 وينساب الحوار في اتساع عميق لانشوبه شائبة شك في
 ان هذه الارملة تسب زوجها الميت وتعادته في نفس
 الوقت .

المرأة : لقد أصبحت اتيه بالسلحفاة
 ولكنني اسرع اليك .
 الرجل : اني لا اعرف اين انا
 المرأة : انظر ، هاهي روح زوجي
 لقد ترك مكانه وجاء الى

وتؤكد له انه لم تغير ، وانه مازال كما هو ، رغم
 بساعده على ان يستعيد شخصيته القديمة من جديد ،
 كل ما يشعر به من غربة في عالمه الجديد ، متخيلة ان هذا
 انها تخطو الخطوة الاولى ، وتسمى الى استعادة العلاقة
 القديمة مع زوجها الميت ، بدفعها الى ذلك ولحقتها في لقاءه
 والتواصل معه ثانية . وبمجرد ان يتم ذلك ، تستمر
 العلاقة وتنحج ، وتأخذ طابعا جديدا يتناسب مع الظروف
 الجديدة . وفي أغنية ثالثة تشرح الزوجة ان روح زوجها
 الميت نفس لها ، ومن ثم تحببه قائلة :

من ذاك الذي يغني ؟
 انها روح زوجي

لا تذهب مع النساء الاخرى

والا فاننا - نحن زوجاتك - ستمنعك من ذلك .

انها تشعر انها مازالت روجته . وثمة لها حموى
عنده . و . عسيما ان تؤكد هذه الحقوق حتى لا تصبح .
انها تترجم ان روحها الميت ورب منها ، وانه يميل الى ان
يسلك نفس السلوك الذي كان يسلكه أثناء حياته ، ومن
ثم يسحب الى هذا السلوك استجابة سريعة وسريعة
رجه . واول ما يصبها عندئذ هو ان يكون ذلك الزوج محتفيا
لها ، ولهذا تؤكد في اغنيها حقوقها وسلطانها عليه
وفي اغنيها راسمة لهذا المرأة الحوار ، فتصارع روجها بكل
ما حدث لها وتصرق له بما يؤرق ذهنها ، وثاني احاة الرجل
الذي بعدها بانه سيأتي اليها ويمارس الحياة معها من
جديد

المرأة : لقد اصبحت لي عديد من الضايق

الرجل : لقد تركت منزلي

لكننا سنذهب ونسرح معا طوال الليل

وعندئذ سوف نقولن لي من هم عشاقك

وهنا نجد سيدة صغيرة جذابة . انها تعترف انه
من مضائقها ، وهو . في تسمع صبح . لالقي مالا الى
ذلك ، وبعدها تار يبحث عنها ويسمع لكل ما تريد ان
تقول . وثاني الرغم من ان المرأة لانشك في امكانية تحقيق
هذا الوعد ، الا انها لم تكشف عما اذا كان روجها قد
حققه ام لا ، حسبا ان قد كشفت عن هذا الموضوع
المحظون الذي مازال لدى الزوج حتى الآن . وفي اغنيها
حامية لجمال الامة زوجها تتحدث وحده ، وتدين انه
يعرف مدى مائتاسيه وتكاد من بعده ، بل انه يرغب في
استادها !

لماذا اصبحت هزيلة نحلة ؟

امى حزين من اجالا

فما من احد يعطيك طعاما

تعالى به سرعيا الى

وسامحك طالا بشمسي

تعالى طالا ممتلىء بالقوة .

وهنا ننهي الحكاية العرة نهاية سعيدة . ولكن
الذي انشأ الرحمة للزوج الميت طابا عليها ، على
المرء من ان الانية لا توسع كنية تحقيق ماها من امل .
ان الامة تؤمن . بكل ما لديها من خيال قوي واحساس
موجب . انها يمكن ان تتحدث مع هذا الزوج ، ونحيا معه ،
ل يمكنها ان تستمتع معه من جديد بكل مايجب للامة
والروحانية .

وهناك مجموعة اغنيات اخرى كتبت المجموعة السابقة
وان اجمعت منها . الى حد ما في نوع النهاية التي تصل
اليها . والعلاقة التخيلية بين الامة وزوجها . في هذه
المجموعة . مشحونة بالمعاجات والمشاغبات ، وهذا امر
طبيعي ، اذ ان الجماعات التي صدرت عنها هذه
المجموعة تؤمن بمقاء العلاقة الشرية بين الزوجين كما هو
حتى لو مات احدهما وانتقل الى العالم الآخر .
وعلى الرغم من ان هذه المجموعة تنض منطقة حادة ،



لا أنها تنسم بالفحاحة في بعض مواضعها ، وهي محدودة
فزوج لها ما الذي يعنيه الموت الذي لناسي لا ينجلون على
الاملاق من برواتهم الحية ، وتحدثون عنها بصراحة
ووضوح ، في أحد مواضع هذه المجموعة تعني الارملة
لروحها الميت قائلة له :

دعنا نرقد سويا هنا .

لنبق هنا - ولاتهنم كثيرا بحرارة الشمس -

نحت شجرة المانجو التي فلتك عندها خصمك هذا
الصباح

أما قريبة من قبر أبك

ان لدى شعرا غزيرا ما بين فخذي

وخصمك أت كي يمسك بي .

ان المرأة تنظر الى نفسها كما لو كانت قريبة
لا فلتك لها أمام غائل زوجها ، وهذه الفكرة لا تقوينا تماما ،
انها تصرح لروحها برفيقها في لقاءه تحت ضوء الشمس
اللافتة حتى تمكن مشاعره بعد موته الضيف " وهي تصرخ
بما قد حدث ، كما لو كان لم يعرف بكل ما حدث ، وتصلحها
بأسرها من الحياة من وأومها في الشرك ، وتكشف لناس
الاعمال المعاجزة في السطرين الآخرين من مدى التداخل
والتلاحم الكامل بين الموت والحياة في لحظة واحدة ، وربما
كيف أن شهوات الجسد الانساني القدرة على الظهور حتى
في أشد لحظات الام والحزن . ومن المؤكد أن هذا الاحساس
بموت الجسد الانساني هو الذي يجعل مثل هذه الاغنيات
سادة تماما ، الى الدوحة التي نقطنها بأن ما يوجد في
الحياة لا يمكن ان يمدد الموت في بعض الاحيان . أما الاغنية
التي في هذه المجموعة لتكشف من عاطفة صلابة بين الرجل
وارملته ، ولكن الرجل لا يريح زوجته ، فضلا عن انه يحلها
من عالم الموحش الذي يحيا فيه ، والذي ستشاركه فيه
لو ماتت .

الرجل : لماذا ناس هنا كل يوم ؟

المرأة : لاني اري مكانك ملوفا ومزخرفا

تعال الى

اخرج من مفركك

اعد رابك ارفع هنا متد برهة

الرجل : لماذا ناس هنا ؟

المرأة : انا لست ههنا ، اما شابة

الرجل : حسنا ، اني انظركها

يسرني ان اري زوجتي قريبة مني

لكن مستكئين عطش ، ولهم استطع ان اعطيك ماء

واخلدك الى بلاد جافة لا ماء فيها

ان هذه الاغنية تنهي دون نهاية حاسمة ، فالزوجة
معلقة بين رغبتها في الحياة وبين دعوة زوجها كي تشترك
مباته ، وهذا التحرق هو الذي يشكل محور الاغنية .
ان الخلاف بينهما قائم اساسا من علامتها الم .
فالزوجة تأتي كل يوم الى المقبرة لاني تستعد .
سواء وترقص وبمجرد ان يدرك هذه الحقيقة استطع .

ستنتج ان الروحنة بفضل اللقاء سليمة دون ان تحصل
التفكير جديا في احاطة مطلب زوجها . والحوار في هذه
الاغنية أقرب الى ان يكون شجارا بين زوجين ، يصرف
فيه الزوج ما يريد ، الروحنة ليست سيدة مؤكدة مرغباتها
وهذه اعمية دالة . لا يصرف في امر السعة . اسمع
الزوجة تب عاء الارواح ، وتشعر بدوب روحها واضحا
بين باقي الاسراب :

المرأة : كل هذه الارواح تفنى

الرجل : لماذا تناديني

لماذا لاتنامين معي هنا في الليل

المرأة : لا ، اني افصل ان اربي طفلا

الرجل : اتقي معي ، وكوني زوجتي مرة اخرى

لماذا لاتقدمين لي الطعام ؟

ولماذا تفشين كل ماقلوله لك من اسرار ؟

المرأة : لماذا تفكر في او فيما اقول

الرجل : اتني انك لعل اليها بينما هي تمام الليل .

ان الزوج هنا يشاكس زوجته التي تبدو متم
ربانها له بملل خفية ، وهو لا يوجه السطر الاخير اليها
وانما يوجه الى الارواح التي يرسلها لمرامها . وهذه
الاغنية ايضا هي نمط من انماط الشجار بين الزوج
والزوجة حول السؤال المحير : هل من لها ان تنق مع
ام مع طفلها لمرماه ؟ وكل ذلك يقدم بأسلوب عالم
الواقعية ، يسع من خوف الزوجة من غضب زوجها الساكرها
له ، خصوصا وان ظل يراقها .

ان الاحساس بالحياة الاخرى التي توجد وراء
القبرة واضح كل الرضوح في الاغنيات الثلاث السابقة ،
الا انه في هذه الاغنية الاخرى اكثر تحديدا وحصرا ، فالزوج
الميت هو الذي يريد ان يستعيد علاقته بزوجته وبسلك
مهما نفس السلوك الذي كان يسلكه ازاءها ايام حياته .
وتتبع القوة التخيلية في هذه الاغنيات كلها من سهولة
الاحساس بحضور الزوج الميت ورؤية شكله وهيئته او سماع
صوته وحديثه . ومن المؤكد أن هذه الاغنيات قد تمت من
وحدة اولئك الارامل ومن تأملهن الطويل في ذكريات
ارواجهن ، ولكن علينا ان نلاحظ مدى الحدة والرهافة التي
تكتسبها هذه الذكريات المعاة . قد تبدو لنا هذه العلاقة
التي يتحدث عنها الارامل علاقة وهمية تماما ، بل قد
نصر عليها قهريا ، ولكنها رغم ذلك علامة واقعية تماما
في تصور هؤلاء الدائيين ، بل انهم يؤمنون بها ايمانا
جائزا ، باعتبارها جزءا من عقائدهم ومسلماهم . و
كل هذه الاغنيات التي وصلتنا من جزيرة بالو، مست
طبق الحلال لممارسة دوره من خلال الرام والمعتقدات
التي تكمن في ذهن الناس ، ومن هنا تأتي قدتها الواقعية
وصلاها التي لا تحلوا بخلها او تحرق في اقتنايسها
الواقعي تجاه عدائهم ، بل انهم

وعلى العموم فانه على الرغم من تناول الدائيين
لحياة ما بعد الموت ببعض العطر وداحل حدود معترف

بها ، إلا أنهم - على الرغم من ذلك - يسمحون لتأملاتهم بقدر واضح من الحرية والحركة داخل هذه الحدود المنزلة بها - على النحو الذي توضحه الأغنييات السابقة . وقد يشترع الكهنة والسحرة بعض العقائد المنبقة والمرببة من حياة مابعد الموت كما يحدث لدى جماعات السيمانج Semang ولكن نادرا ما يعود هذه العقائد شعبية كبيرة أو تتردد على السنة الناس إلى الدرجة التي يظهر عندنا في أغنياتهم . وهذا أمر طبيعي ، فالأغنية الدائمة تهتم أساسا بكل ما يؤمن به البدائي العبدى أو يشعر به حيال الموت أو غيره ، بمعنى أنها ترتبط بالتأملات التي يثير وقعها في نفسه كل ماهر ملهم ومقدس ، وغالبا ما تدور هذه التأملات حول الشكوك التي تمتد عقله إزاء العالم الذي يحيا فيه .

وكل هذه أمور تستلزم معالجة تخيلية واضحة وسريعة ، تتيح للمغنى الحرية الكافية التي تجعله يحدد مدى ما يمكن أن يصل إليه تأمله فضلا عما يمكن أن يصحبه . ومن ثم فإن أقزام العابرون - بعد دفنهم الميت في كهف أو شجرة - تنفثون بكل ما يدور بخلدكم حول مصيره أو قدره .

القائد : أن أبواب دان مغلقة

الجماعة : مغلقة أبواب دان

القائد : أن أرواح الموتى تعلق بسرعة هناك

في جماعات أشبه بالباعوض

التي تراقص في الليل

الجماعة : التي تراقص في الليل

القائد : تراقص الباعوض في الليل

عندما تتكاثر الظلمة تماما

عندما تموت الشمس

عندما تتكاثر الظلمة تماما

تراقص الباعوض في الليل

كزواجم أورايل الأشجار المتي

عندما ترمجر العاصفة

الجماعة : عندما ترمجر العاصفة

القائد : أنهم ينتظرون ذلك القادم

الجماعة : ذلك القادم

القائد : ذلك الذي سيقول : تعال أنت ، أما أنت

فلتذهب

الجماعة : ذلك الذي سيقول : تعال ، الذهب

القائد : وسكون خفوف مع أبنائه

الجماعة : مع أبنائه

القائد : وهكذا تكون النهاية .

لنحيط الآن هنا نظاما لحياة مابعد الموت :

والأما تهتم - فحسب - بتدانيات هذه الحياة ، عندما تذهب الأرواح - بعد قرائنها للاجساد - إلى كهف دان ، حيث تنتظر في انتظارها - تنسب مقارنة الأرواح - بالباعوض أو بالأوراق الميتة إلى هذه المرحلة المتعمدة .

بعد موت الحشد وعمل التحول الكامل للأرواح إلى كائنات هوائية مصححة . وتكتسب الأغنية بهذا فقط ، فتكشف عن المرحلة الانتدالية التي تمر بها الأرواح من حياة إلى أخرى ، عندما يجمعها الآلهة خفوف Khmvum

سويا بعد أبواب دان ، كي يقرر مصيرها . قد يكون لدى من يستمعون إلى هذه الأغنية أفكارهم الخاصة عما قد يحدث بعد ذلك للموتى ، ولكن ما تقدمه الأغنية كان لها برزخ بهذه المرحلة التي تصورها ، أما مابعد ذلك فلها تركيز بلباقة واضحة دون أن تجيب عن الأسئلة الأساسية المرتبطة بالموت . والانطباعات المتقابلة التي تثيرها الأغنية في ذهن المتلقي (الانتقال من الضوء إلى الظلام) ومن الناحية إلى الهدوء ومن صلاية الأرض إلى هوائية الفضاء) وهي بالضبط ما يهدف إليه المصنوع ، وهو ينسج في مهنته هذه ، لأنه يضمن في موضوعه تمسكاً كاليا وأدرك ما سيحدث بوضوح .

إذا كان الموت قد استثار الخيال البدائي ودفعه إلى التحليق في هذه العوالم ، فإن طبيعة الآلهة ولهم من الكائنات المقدسة أو النسيابية قد أحدثت نفس الأثر . وكما طلع الخيال البدائي على الموت صفة الواندية بتصويره في صور انزعاجها من الحياة اليومية ، فإنه طلع على الآلهة نفس الصفة وجعلهم يحبون على الأرض ويبارسون نشاطهم في أسلوب بشري مألوف . قد تعتمد المعتقدات البدائية الخاصة بالآلهة على الأحلام أو التذاميات العاطفية التي يصطب عليها فيها أو الاستدراك بها ، ولكن الأنماط التي تدور حول هذه المعتقدات لها قدر ملموس من المفعولية والمتناسك يرجع إلى أنها تنظم في سبيل مايات تعليمية أو ترفيهية أو في سبيل إقراء البدائي داخل عالمه . وفي كل للمعتقدات البدائية الراسخة ينشزع قدر كبير من عناصرها وتفاسيلها مما يرى أو يحس أو يدرك ضمن نطاق الحال الحي للشر . ونادرا ما تكون هذه الأغنيات صادرة من القلب كما هو الحال في الأغنيات الموت ، وهذا يرجع إلى أنها تبني حول أنظمة من الشعارات ، هي بدورها تقليدية ومنظمة بماية مدققة . ومهمة المغنى في هذا النوع من الأغاني هي أن يوضح العديد من الإشعارات أو التلميحات المرتبطة بتلك الشعارات - خصوصا تلك التي لم تشكل تماما أو لم تتضح بالقدر الكافي - ويقدمها بطريقة كاشفة . وحتى عندما تكون أغلب الشعارات مسلم بها تماما ، ولا يمكن للكلمات الأغنية أن تفهم جيدا دون الإشارة إليها ، فإنه يمكن للمغنى أن يضيف شيئا جديدا . وفي هذا تكمن فرصته ، وهو يمكن أن يرتفع إلى مستوى الفرصة ، بتأكيد على بعض الأشياء التي قد يراها أكثر أهمية من غيرها ، ليبرزها عن طريق استخدام الحاذق للكلمات . وهنا تظهر الحاجة إلى الخيال ، فهو وحده القادر على أن يهب الحياة للكثير من الأساطير التي تكمن وراء الشعارات التي يحاول المغنى تفسيرها ويضعها في مسامها الحي .

ولتحتاج الأغنية البدائية إلى هذه الموهبة التخيلية

بوجه خاص عندما تدور حول العقائد الشامانية (١) و
 انطوحيه . فمن اطار العقائد الاولى يؤمن الشاماني ايماناً
 مطلقاً بقدرته على معرفة العالم العيى من خلال تعامله
 مع الالهة والارواح خصوصاً انه قادر على تغيير شكله او
 التحليق في الهواء ، وفي اطار العقائد الثانية ينظر البدائي
 الى العلاقة بين البشر والحيوانات او غيرها من الطوائف
 على انها علاقة مرمية ، وغالباً ما يسبح ذلك - في
 سرادى - لتسجل كلا من دائرة الطوائف الحية
 Living Totems ودائرة الاسلاف الاسطوريين
 Mythical Ancestors الذين هم اصل الحياة

والذين يوجدون فعلاً في مكان ما على وجه الارض . ومن
 المؤكد ان كل هذه المعتقدات تترك الاغنية البدائية بموضوع
 ترى ، هذا على الرغم مما قد تثيره من مشاكل او تسيبه
 من لغوض في الفهم ، وعليها الآن الا تشمل انفسنا كثيراً
 بما تعنيه الاساطير التي تدور حول هذه المعتقدات ، بل
 علينا ان نقتلها على النحو الذي تظهر به في الاعاسى ،
 وان نحاول ان نرى كيفية الرحلة عليها بواسطة الممارسة
 التخيلية . وهنا أيضاً يمارس الخيال دوره خلال حدود
 مقرر من قبل ، تماماً كما كان يحدث في الغنى الموت ،
 ولكن ذلك لا يمنع من ان يبدل اقصى ما في وسعه ، ان
 وظيفته لتمثل في جعل العقائد التي تكمن وراء القصيدة
 واضحة وملحوظة بقدر الامكان . قد تروغ بعض الاعاسى
 من هذه العقائد وتتجاهلها ، أما البعض الآخر فانه يدر
 كما لو كان لا يتسجل نفسه كثيراً بها ، الا انه يترك
 للحركات والاشارات المصاحبة لاداء قرصة الاهتمام بهذه
 العقائد ، ولكن مع ذلك تبقى - من هذه المعتقدات
 والشعائر - قدر واضح يثر الخيال ويبنى به الى تحقير
 لكن خصوصاً عندما يمارسها باحساس يطور كل
 امكانياتها وعلاقتها بالعالم المادى .

ولدى جماعات السيمانج
 بعض الاعاسى التي ترتبط بالشيمونى
 وهو الهة او كائنات مقدسة تكمن في الطبيعة وتنبأ الحباء
 والحركة في كل كائناتها واشباتها . ويحتاج هذه الاعاسى في
 النوع من يفتونها بانهم وثيقو الصلة بالالهة يستند الى
 لمرتهم على تخيل الالهة في رؤية للثقافة واضحة ثابتة ،
 وفي التعبير عن حقيقة الالهة على النحو الذي يندى في

(١) الشاماني Shaman صيغة مهنية
 تعلقها بعض الجماعات البدائية في سيبيريا على الشخص الذي
 يقوم باعمال كل من الكاهن والطبيب والتنبى . أما الشامانية
 Shamanism فهي مذهب ديني يعتقد تابعوه
 بشيء من الصلة بينهم وبين الالهة . هذا وتقوم العبادة
 الشامانية على شيتين اساسين : اولهما الايمان بما يسمى
 بالالهة الثانوية ، وثانيهما الايمان بقوة الشاماني على التأثير
 في هؤلاء الالهة . وعموماً فان اللغظة تحرك الى اصول
 مغفولة مفرقة في القوم (الترجم)

الطبيعة ويمسك بها - مع ذلك - الى مستويات مقدسة .
 وتكتشف الممارسة التخيلية التي تتجلى بها ذلك كله في
 الاغنية الغاية التي ترتبط بازدهار السمار في الربيع .
 فمن هذه الاغنية يقدم القصي (الشيمونى) الهة موارسهم
 لصلهم وهم يهبطون من السماء كي يخلقوا ثمار الربيع ،
 وفي أثناء هذا التقدم تتجلى حقيقهم الودودة الملهمة ،
 ويحتد عموطهم الى الارض طامعا مرحا رغم كل ماصاحبه
 من اعاصير :

فلنطرق طريق الشمس

ولنسلق المرساة

ونهبج العواصف ،

صافى يديك

ان جدتنا فرحة

فرحاً بمشك الضحك .

ان موضوع هذه الاغنية هو هيرود الشيمونى التي
 الارض عبر نوس قرح - الذي يسميه القصي باسم طريق
 الشمس - ويحتهم المصاحبة عندما يصفقون النساء
 لصلهم الطريق ، ثم يبارتهم لجلدتهم التي هي روح
 الارض المشاركة لهم في بهجتهم ومرحهم . وتتشاب
 الاغنية مع حالة الازدهار التي ينسب بها الربيع ، عندما
 لتعمر عصارات الشجر ولذب الحياة في الكائنات . أما
 الاندى المعقدة فهي اشارة الى الرعد والعواصف التي
 يثيرها هؤلاء الالهة أثناء عموطهم من السماء ، وتكشف
 الاغنية - مبهجتها الملهمة - عن الزواج النفسى لهؤلاء
 الالهة أثناء عموطهم الصاعب والسريع الى الارض ، فضلاً
 من انها تتساقط بالاصوات التي يثيرها الربيع في كل من
 الالهة والنسر وترجع بها الى مستوى مألوف الطبيعة
 وفي الاغنية عنصر طائش يعب عنه الصفا ، وهو عنصر
 تشابهاً تاماً مقبولا مع الربيع بكل ما فيه من عواصف
 معاجنة وحالات متناقضة تتحول من الهدوء الى الاعاصير
 دون ادنى انذار او تحذير . وعلى الرغم من أن هذه
 الاغنية قد نعتت اساساً - شأنها في ذلك شأن كثير غيرها -
 من الموضوعات والعصارات الموروثة المبهمة ، الا انها
 حلت على هذه الموضوعات والمبارات حيوية وثقافية ،
 عندما ملوت روح الربيع ونسجت به الى المستوى
 المقدس . وهذا أمر توضحه الغنية اخرى مثابة تلج على
 عوط الشيمونى الى الارض ، وهنا أيضاً يقوم المغنون
 بأداء هذه الاغنية في حركات واباءات يتقمصون فيها
 روح الالهة في أسلوب متجمل متفعل :

اه ، اوه ، واه

يهبط منزلتين على الصخور

بانظام النايات تنزل على الصخور

اه ، اوه ، واه

نحن طراوات الربيع يهبط منزلتين على الصخور
 تنزل على وجه الصخر ، يهبط منزلتين على
 الصخور

ولتسمع الدعوى ، تهبط منزلهن على الصخور

إن السبوى يهبطون على الصخور لأنها طريقهم الموصل إلى الأرض ، ولا تصح الأغنية شيئاً أكثر من إعلان قدومهم ، أما المصور فيقومون بعمل حركات الهبوط من خلال الإيماءات والحركات الجسدية لأدائهم الغنية . ويتشابه طريقهم في الأداء ، بكل ما فيها من سيطرة وسداحة ، مع إمام الأطفال ، إلا أنها تقدم رؤيته بحيلة أسمى للآلهة ، وهي رؤية تصاعد تصاعد انفعاء المرادف ، أما عندما يسبح الشبوى من أعاليه ويودون إلى أماكن في السماء ، تحذق تسمى هذه الأغنية :

فلتصعد - يارقينى - إلى طريق الشمس

إلى طريق الشمس

طوح أسلحتك اتجاه الشرق

ولتصعد - يارقينى - فلتهبط

منادحين ناحية الشرق .

إن الآلهة قد أصبحت أحراراً بسطيمون السوداء التي حيث أتوا ، وعالياً ما تكون هذه اللحظة هي لحظة الهدوء الذي يعقب المواقف ، حين لا يحتاج الآلهة إلى أسلحتهم الرامدة الماسحة ، يبدعون متارحين ناحية الشرق حيث أتوا ، وقد يظل بعضهم رافداً داخل عوس برج الذي ينظر إليه السيمانج على أنه مكان مقدس ، سبب منه الحياة بأكدائها ، هذا ، ويربط الشبوى أوتى ارتباط بالآلهة ، ويكشف لهم بها عن طبيعتهم الموحدة :

أنهم ينظفون أزهار الحدائق

ونظفون عند نبع الماء

يجرى واحد منهم وراء الآخر في سعادته

كل الشبوى معاً

سحلولون ويتفازون معاً

صحناتهم عالية ،

أنهم يشقون الروائح

نروفهم الروائح الجميلة

يعطفون معاً

يعطفون الأزهار

الشبوى سعداء

الشبوى يداونون الأزهار

ويجمعونها في صدورهم

وسحلولون عن الفواكه ، كناء تفافزهم عبر الحدائق.

تسمع الشبوى حياً يعزى الفواكه والأزهار وبالذنب بها لأنهم هم مصدرها وأصل وجودها ، وهو أمر عظيم الإعجاب في أسلوب حسي تلقائي . ويلج البعض على دمات المسحة في الآلهة ، بل يسميها عز تقديمه لهذه الحديقة المزهرة ، التي يستطيع الآلهة أن يستمتروا فيها ثم كل الروائح التي تخضع لغودهم والتي هي جزء من طبيعتهم

تصح كل قصة من الأغنيات الثلاث السابقة في نأدته غايتها الخاصة ، وذلك بالحاج كل حبة على فكره تحليلية بعينها ، فالأولى تهم قدوم الشبوى في الربيع ، وتقدم الثانية عودتهم إلى السماء ، أما الثالثة فتصور اجتماعهم باسم الأرض التي كانوا هم السبى في أرضها والتي يعد ربحها سماً من طبيعتهم الخاصة . وتصح المص في سحلول هؤلاء الآلهة العاديين الرائحين ، حضوراً عندما يندج طابع البهجة على كيوستهم المقدسة ، موحداً بينهم وبين الماء ، العيريقى الذين هم مسئولون عنه . لذا لا تعتمد معالجة القصة على الوصل أو التصريح إلى المشاهد العيريقية الملموسة - رغم أن هذا قد يساعد في أداء التسمية - بقدر ما تعتمد على تصوير الحالة النفسية التي تسود الربيع وتكون خلف مظاهره العيريقية . وليست هذه حالة الربيع بحسب بل هي حالة الآلهة فضلاً عن أنها تنكس معنى وجودهم في الطبيعة أيضاً ، ولا يترك المص لحياله أحياناً أبناء وصفه أفعال الآلهة بقدر ما يفعل كماء تفسر تلك الأفعال في أسلوب عاطفي مفهوم ، أما وصف الأفعال فهو موحود في موروثة الدسي ويمكن ملاحظته في أشعار ، أنه يبدأ أداء الامنية ويذهب فكرة واضحة عن هؤلاء الآلهة ، ومن طريق هذه الفكرة يندج من المظهر الخارجي للطبيعة إلى مزاجها النفسي ومعناها الداخلي ، وهو يفعل ذلك دون أدنى اهتمام بأي شيء آخر ، وهذا أمر طبيعي تماماً بالنسبة للمص أو الشاعر البدائي ، ولكنه هنا يأخذ شكلاً خاصاً ، فالأرض مليئة بالارواح التي لا يمكن أن تفصل عنها بل لا يمكن أن تفهم بدونها . ولأدى الإغنى على هذا الأساس ، فتجمع ما بين الطبيعي وما فوق الطبيعي في مشهد واحد ، هادفة - في المحل الأول - إلى الكشف عن شيء ما يمكن بالفعل في كل من الشبوى ومظاهرهم العيريقية ، ومن هنا تخطط الأغنيات شعراً طروباً وشيقاً.

وتحتاج الامنيات الشامانية إلى نفس هذا النوع من الحيل الذي يهتم بالمظهر المادي للموجودات ومعناها الروحي في نفس الوقت ، وهذا أمر طبيعي ، طالما أن هذه الامنيات تحاول أن تشرح المعنى الداخلي للمعتقدات الدينية . أما الأغنيات الطوطمية فإنها - على الرغم من تشابهها الظاهري مع الأغنيات السابقة - تملك اهتماماً أقل بالمعنى الروحي ويلج أكثر على التشديد الفيزيقي لموضوعاتها . أنها تهم اهتماماً كبيراً بالأسلاف الأسطوريين الذين يعتقد بوجودهم في مكان ما من الطبيعة ، يمارسون فيه وظائفهم الخاصة . وتقدس الجماعات الطوطمية هؤلاء الأسلاف تعديلاً كبيراً ، بل أنها تستحضرهم وتتوسل اسمهم عن طريق الرقصات الشعائرية التي تصاحب الإفاني ، وهذا أمر واضح بشكل خاص عند جماعات الأراندا ، الذين يتقدمون من خلال العديد من أغانيهم - خصوصاً حبة هؤلاء الأسلاف على البحر الذي يحمله كهنتهم . قد يكون هؤلاء الأسلاف كيوستهم الخاصة وأماكنهم المعبودة من الشر ، ولكنهم يوحدون على الأرض ويرتبطون ارتباطاً

شديدا بها ، ومن ثم فقلبيهم أن يشاركوا في طبيعتها .
ولا يحتاج هذا النوع من الاعاى الى أن يشمل نفسه
كثيرا بوظائف هؤلاء الاسلاف ، طالما أن هذه الوظائف
معروفة تماما ويطلع بها كل انسان داخل الجماعة .
ومما يلفت من الاعاى في هذه الحالة هو : عدم الاسلاف
طريقه سرية ، أى كى لو كانوا سرا ، وهذا يذكر
بحدث عندما تصعب الاعاى في لغة غريبة من مسجون
البشر في ارضية وانهم والتعامل ، قد يكون بين الاسلاف
وبعضهم علاقة أبوة أو سوة ، ولكن الاغنية التى تصعب
بهم لانهم كثيرا بتحديد معنى هذه العلامة لانها تشمل
اسما بهم على البحر الذى يوجدون عليه في قسم الحال
منظمين أى شروق الشمس :

توهج قلم الجبال

توهج جبهة الجبل الجسور .

« الأبناء والابناء الذين هم اقلى مالدنيا
بذلك السماء الشهية من فوقهم براح الاضواء »
« الآباء والانساء الذين هم اقلى مالدنيا
تعلق الشمس من فوقهم براح الاضواء »
تعلق رسل الطيور الغنية صوب السماء
عندما يشق الصباح ، تخلق فوق السماء
تعلق رسل الطيور الكثيرة الفناء صوب السماء
بهم ، تخلق رسل الطيور الكثيرة الفناء صوب
السماء

يشدون فناءهم دون انقطاع

بفنى الطيور الغنياتها
نعم ، عندما يشق الصباح الفتى طريقه عبر السماء
تصدح الطيور في زحام صاخب
يسمع الثعبان اللون بالشمس
على الارض الناعمة المواجهة لجحره
وعندما يعم الضوء الارض تظهر حيوانات الكفر
الصغيرة وسافر عبر الصحور :

عبر الوهاد تحت هذه القامات الكثيفة

بنقافزون صوب المرتعات

انهم يظهرون من خلل كومات الاحجار الصخرة
انهم ياقون هناك يرفبون الطريق
بند صقارهم في مقدمة الجرف
ينظرون - ساكتين - الى القاع
يستمع الغرس العجوز بالشجر
وتلهو الخداه بالاحجار الصخرة

يوجد هنا ملاحظة عاطفه تعطى تماسكا لذلك العالم

الجنلى الذى يظهر فيه الاسلاف ايان الفجر ، ولكن
استخدام اللاحظه على هذا النحو يشهد الى انه
الحيثية الحالية لذلك العالم ، ان مدع الاغنية يسان
نفسه عما يمكن أن يوجد في الحال عند الفجر ، ومن خلال
احاسه على ذلك تشكل صور الاغنية ، وعلى الرغم
من انه أسرع تفصيل هذه الصور من مشاهد حياته المألوفه
الا انه اعاد تشكيلها بطريقة تحليلية لاتقدم العالم الحينى
كما يراء الاسلاف فحسب وانما توضح مايلت انشاهم في
هذا العالم أيضا ، وهذا يحلها ... بافتراضا منهم
ويحسها نرى المسند كله من خلال نظرتهم السامية ، مما
يقربهم أكثر الى دائرة الشر ويضعهم في اطار المسام
الغيزيقي الذى يرتطون به ..

ان حياة الاسلاف في هذه القمم اشبهت لها
مهاجها وقودها الذى يؤرق حبال البدانى ، انه يؤمر
بفدولهم على رؤية الارض البسيطة أسفلهم وبار فرفضوا
عليها سلطانهم العريب ، ولكنه يرى ان هذه السلطة تسبب
لهم بعض المصعب ، لانها تربطهم بقمم هذه الحال دور ان
تسمح لهم بالحرر منها ، وهذا امر طبيعي فلهذا البدانى
سطحه الصارم الذى لاستهين بالقيود التى تفرضها الواحات
على الاسلاف ، ان قولهم تحتم عليهم ان يؤدوا الواجب ،



وأداء الواجب له فيوده - ونعم كل شيء - ومن هنا تؤمن
الجماعات البدائية التي تسكن جبل Iloata
- الذي يقع في مصف سلسلة جبال ماكدونال - بأن عددًا
من النساء الأسلاف يسكنون قمم الجبال عند نهر الخليفة
لذا يرددون أغنية طويلة تصور حياتهم ، بكل ما تحتويه هذه
الحياة من مهارة ومهنة وسحر

«علينا أن نبقي هنا فوق أحجار القمم
علينا أن نبقي هنا يامعشر الأخوات»
«علينا أن نبقي هنا فوق أحجار القمم
فلسترح هنا يامعشر الأخوات»
تهب الرياح الشرسة من الشمال
تهب الرياح الشرسة من الشرق
لا تكف الرياح الشمالية عن الهبوب
لا تكف الرياح الشرقية عن الهبوب
لا تكف الرياح الجنوبية عن الهبوب
أصرخ صفور الجبل عند انقفاصها على القاع
تساقط من قمة السماء إلى القاع
إنها تنفخ في سرعة عذبة

تتخذ التلال في خطوط مستقيمة
تتجدد حتى أسفل القاع واحدة إثر أخرى
تتجدد صوب السطح حيث يتقافز الكثف
تتجدد مواطن الأشجار بواحدة إثر أخرى
«تشابك الفروع الأشجار المقدسة وتتداخل
وتتعانق الفروع أشجار الملاكمة

ذلك هو الجبل الرحيب الذي تصل إليه ، أما
مري الأسلاف من النساء في أماكن القصبة المهمة حيث
تداس الأرض من أسفلهم « ولكن عند هذه أسفله تتحول
بعمق الأغنية ، ويظهر موضوع جديد ، إذ يصر الأسلاف
و الحداث صدقات بين يقفن على قمم الجبال الأخرى ،
ويشرون اليهن دافيات للرماية . ولكن الأسلاف الحداث
لا يستطيعن تلبية الدعوة ، طالما أنهن مقيدات إلى أماكن
مغلقة :

«إنها تشير إلى بأذيال الفئران الطويلة
تدعوني إلى العصور»
لقد جعلتها هذه الدعوة تبكي
وتساقط دموعها الغزيرة
تميل برأسها عند حافة الجبل
وتنهم قطرات الدمع على وجنتيها
تنهم قطرات الدمع على وجنتيها
تدير تلك الدمع رأسها
تنهم قطرات الدمع على وجنتيها
دموع فوق دموع ، مرارة يصحبها بأس .

أن الأسلاف الحداث يعانين من بأس محزون ، لأنهن
- رغم قوتهن الهائلة - لا يستطيعن تلبية دعوة الصديقات

ويعانين أماكنهن . قد نطن لأول وهلة أن هذه ليست إلا
وهم انتهى إليها مبدع الأغنية عندما حاول أن يتأمل حياة
أولئك الحداث من الأسلاف ، أثناء انفرادهن فوق القمم .
وقد يكون هذا صحيحا ، لكن من المؤكد أن كلمات الأغنية
تقدم موقفاً درامياً خالصا ، فالحداث مقيدات في أماكنهن
بحكم أحياتهن ، وهن على هذه الحال منذ بدء الخليقة ،
حيث يرففن الحياة البشرية التي يشرفن عليها إلى الأبد .
ويماملهن مبدع الأغنية - رغم إدراكه لطبيعتهن المقدسة -
على أنهن نساء ، وبما أنه يعرف طبائع النساء ويدرك
تدبيرهن للواجب ولرسلتهن به ، فإنه يصور حياة الحداث
الأسلاف من خلال خبرته البشرية وعامله مع النساء من
حواله . أن خيال المصنف يمارس دوره هنا لتحقيق غاية
محددة ، فهو يحاول أن يفتش في أعماق المشهد المنظور
بعنا عن معناه الداخلي ، وهو ينصح في ذلك ، لأنه يراقب
مخمنه الإنساني في حساسية فائقة ، ثم ينتقل - دون أن
يس - من هذا المستوى الإنساني إلى غيره من المستويات
الروحية المناسبة .

أن الخيال البدائي يتعامل أساسا مع ما هو
الطبيعي وغير المحسوس ، فضلا عن أنه غالبا ما يندفع إلى
الحركة والفعل بطريقة لا واعية ليحقق الأهداف التي
تعرضها عليه موضوعاته الخاصة . وهو يقدم إلى عقل
المتلقي شيئا مرئيا ، وذلك من خلال خلقه صفات المظور
والألوف على غير المألوف أو المظور . وتبيح قدرته على
تحقيق ذلك من حدة ورهالة الاحساسات البدائية ، فعلى
هذه الاحساسات يعتمد نشاطه وواقعيته أيضا . ومن المؤكد
أنه لن يكون عاجزا على هذا النحو ما لم تكن نتائجه أو
أعماله على هذا القدر من الصلابة والبصيرة . وليست
احساسات البدائي أكثر حدة من احساساتنا لحسب بل
أنه يعتمد عليها في حياته اليومية أكثر مما نعتقد نحن .
أنه بطور وبنين معرفته العادية والعميقة بمشاهد العالم
من حوله ، بل يمزج الخاتبة بهذه المشاهد ، وهذا أمر طبيعي
طالما أن ديانته وعقائده الطوطمية تربط أرباطا وثيقا
بهذه المشاهد . ورغم إيمانه باللامحدود بما فوق الطبيعي
إلا أنه يحيا في عالم واحد نصيب ، عالم يرتبط به الأحياء
والأموات على السواء ويلتصم به الطبيعي وما فوق الطبيعي
في نفس الوقت . وبما أنه لا يفسح أي فارق بين عالم الطبيعة
وعالم ما فوق الطبيعة ، بل يؤمن بأنهما عالم واحد من حيث
التأثير ، فإنه يستخدم ما يعرفه عن العالم الأول ليشكل
به أفكاره الخاصة عن العالم الذي لا يعرفه والذي لا شكك
- مع ذلك - فيه أو يتكبر وجوده . أن خيال البدائي ليس
إلا توسيع للملاحظات وإدراكاته ، بمعنى أنه يستخدم مذكراته
الحسية وملاحظاته على الأشياء من حوله كمن يخلق بها عوالم
سنة تخضع لما يعرفه هو وأبناء حسنة عن عالمه الفيزيقي
الذي يحيا فيه .

محتويات

- القصور السعيدة مع قصر الكوثر وحنا
- الحرف السود وصباياها السعيدة
- الى من يهمل موسيقيا السعيدة

- العادات والتقاليد الشعبية
- الازد الشفيع في تونس
- صورة عرافة ملونه

- الرقص الشعبي في افريقيا واهميته في الحياة الاجتماعية
- قارة ام الصغير

القصيدة السعيدة

القصيدة السعيدة





تحسين عبد الحى

الفنون الشعبية في عصر التكنولوجيا

ذلك شأن مختلف الأنشطة الفنية والأدبية والفكرية .. ومع هذا ، وبعد طول معاناة وجهد ، اعترف أصحاب الأدب الرسمي ، بالأدب الشعبي ، ولكنهم وصحوه تحت اسم الآداب الدارجة .. ثم تطورت هذه اللوحة ، وأصبحت لجنة الفنون الشعبية ، إحدى لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وتبع ذلك تأسيس مراكز متخصصة بـ «التسجيل والرصد» ، الخاص بالفن الشعبي ، وكان أيضاً مركز الفنون الشعبية ، الذى هو فى طريقه الآن لى يصبح وحدة أساسية من وحدات أكاديمية الفنون .

وعلى الأثر ن نتحدث عن الفولكلور فى عصر التكنولوجيا ، ويحتم علينا ذلك أن نصحح خطأ مارال شائعا ، وهو أن الفولكلور ، مفهوم يطبق على المحتومات المتخلفة ، أو هو - بصورة أوضح - ما يصدر عن الجماعات المتخلفة ، أو الذين يعيشون فى القرى . إلا أن النظرة المعاصرة للفولكلور تغيرت كثيرا عن دى قبل ، وذلك بفعل عدم الدراسات الأساسية وظهور شعبه الدراسات الأنثروبولوجية ، وما تبع ذلك من دراسات العادات والتقاليد الاجتماعية . أثبت هذا المقدم

فى محاضراته عن الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا ، التى أقامها أكاديمية الفنون ، بالاشتراك مع الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، تحدث الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، عن الفنون الشعبية فى عصر التكنولوجيا ، وقد شرح الدكتور عبد الحميد يونس فى هذه المحاضرة ، بعض النقاط وصحح بعض المفاهيم التى ترتبط عادة بالفن الشعبى والفولكلور .

قال الأستاذ المحاضر :

عندما بدأ الاهتمام بالأدب الشعبى والفنون الشعبية ، عندما ، حاول الدين بموا هذا الاتجاه أن يكسبوا له مواقع شائعة على الاستمرار والتطور ، وتوسع دوائر الاهتمام به ، وخاصة أما عندما بدأنا نضعه عامه ، نصحح حياتنا للتخطيط أصبح المجلس الأعلى للفنون والآداب ، وهو وليد هذه الرؤية الجديدة ، هو المكان الذى يصمم بدعائه المختلفة معظم أو كل الاتصافات الأدبية والفنية فى مجتمعنا ، ولكن أصحاب الأدب الرسمي رفضوا الاعتراف بالأدب الشعبى ، ومن ثم ترددوا فى إنشاء لجنة خاصة بالأدب الشعبى ، شأنه فى



● الدكتور عبد الحميد يونس يلقى المحاضرة

والمادة الشعبية بذلك ليست مادة الجهال ولكنها مادة مثقفة ، ومثقفة ، وفي الأدب الرسمي تكون الشخصية الذاتية المفردة للكاتب أو المؤلف واضحة ، أما في الأدب الشعبي ، فإن الذاتية سلاشى في المجموع ، وقد افترضنا خطأ أنه طالما أحس الطابع الذاتي للعمل الفني العولكلوري فإنه يكون معدوم المؤلف ، ولكن الحقيقة أن له مؤلفاً من الناس جميعهم حسب رؤياهم الخاصة . وأوصاهم الاجتماعية على مر العصور .

يأتي بعد ذلك الطابع الانساني في المادة الشعبية . . . فإذا كنا نعيش اليوم في إطار التقدم والتطور المادي الذي يسير بخطى متزايدة اسرعه شيعة للمحترعات الآلية الضخمة والحديثة ، فإن التطور الاجتماعي لا يسير بنفس معدلات التقدم الآلي . ففي الحياة الآلية لا توجد علاقة ما بين الإنسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها . أما في الصناعات الشعبية فإن العلاقة بين الإنسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها ، علاقة دائمة وموصولة فالصانع الشعبي يعاني من الملالة في بعض الأحيان وهذه الملالة تقوده دائماً إلى التثوير وإلى الابتكار . محاربة للملل ، وهذا أحد الصانع الشعبي يحدث تعديلاً نمطياً ، مثال ذلك صانع العسل عندما يصيف اللون ، أو تعبئة المستمر للشكل بإضافة أو استحداث التعديلات في تكرار الوحدات الزخرفية ، وفي مواضعها من التكرار ، وهو في ذلك يفتزع إلى الابتكار يعكس الصناعات الآلية التي لا يوجد فيها أي نوع من العلاقة بين الإنسان وبين المادة التي يعاد تشكيلها ، فصنع البسطية التي

العوكلور ليس هو مارسب في مكونات النفس لكي يظهر بصورة عصبية ، ويظهر أيضاً أن العولكلور ليس هو المرتبط دائماً بالبساطة والسذج من الناس الموجودين في قاعدة البناء الاجتماعي ، حيث ثبت من الملاحظة الموضوعية أن لكائن الانساني في أي مرحلة أو أي صنفه ، فولكلوره الخاص به . وبهذا أصبحت المادة العولكلورية ، مادة انسانية يشترك فيها من يعيشون في المدن ، أو في القرى أو في البادية أو في أي مكان .

وعلياً هنا أن نحدد بعض المقومات الأساسية للمادة الشعبية :

أولاً - مادة عريقة تقليدية . ولكنها ليست كالآداب المدون ، لأنها مادة مرتبة متطورة باستمرار ويعاد صياغتها بطرق مختلفة ، فكما تطورت العلاقات الاجتماعية سواء في علاقات الإنتاج أو في غيرها . يعاد صياغة المادة الشعبية بالرؤيا الحديثة للحياة . ومن ذلك يظهر لنا أن التقليدية في هذه المادة ، تقليدية متطورة ومستمرة ، حيث تعديل مضامين وأشكال محتلفة ، بمصاعير وشكل جديد ، التقليدية والعراقة ليس معناها جمود المادة الشعبية .

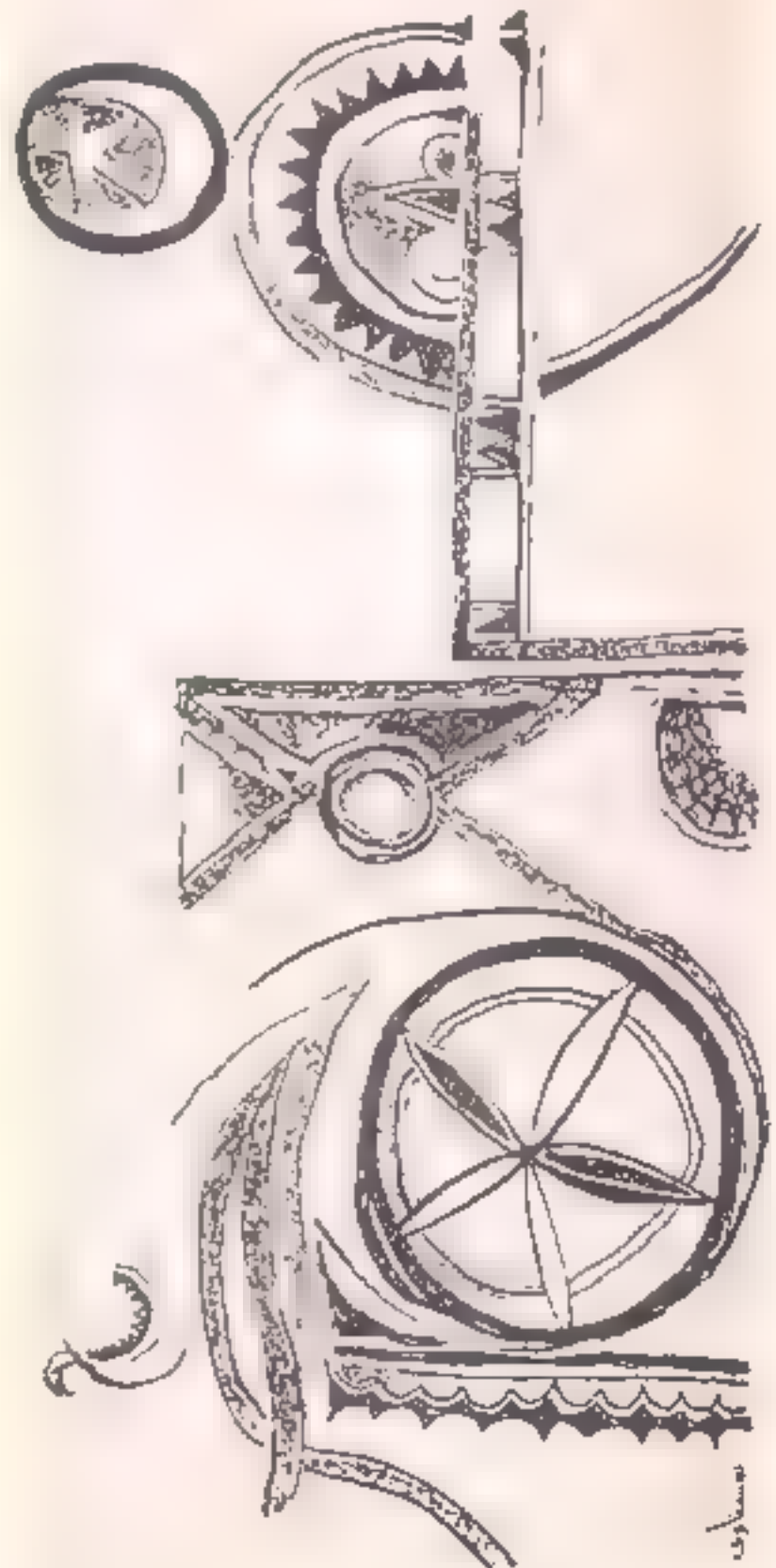
والحقيقة الثانية : أن المادة الشعبية هي الوسيلة الوحيدة للإنسان للتعبير عن نفسه ، لأنها بخلاف غيرها ، ليست مفروضة من الخارج ، فهي وسيلة لجمع ثقافته ، لأنها مع العقائد التي يقوم عليها . تعتبر محصلة الثقافة التي يحصلها الأفراد من المجتمع .

تشكو منها في مصنوعات الشعبية ، جامدة لا تتبدل في الصناعات الآلية ، وقد فاد هذا الى التفكير في المجتمعات الآلية ، الى ادكاء الجانب اليدوي واستعارة التصميمات اليدوية التي سوافر فيها العلاقة بين الصانع اليدوي والآلة للاستفادة منها في الأعمال الآلية . محاولين أن يربطوا بين الانسان والمصنوع في تصورهم .

واستطرد الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس بعد ذلك في شرح أهمية المخترعات الحديثة في دعم وتطوير العنصر الشعبية ، فحدث المستمعين عن أهمية الدقة في النقل الى المنسج ، فبدلاً من استخدام الراوي لالقاء المأثور الشعبي - أصبح تسجيل الصوتي - يعتبر ثورة هائلة في تسجيل المأثور الشعبي . إذ أن الرواة مهما كانوا دقيقين فإن مجرد اختلاف اللهجات ، لا يعطينا الدقة التي نحتاجها في تسجيل الصوت ، أو ما يمكن تسميته بالوثيقة الصوتية ، لأنه يعطينا حقيقة كاملة .

فإذا أضفنا الى ذلك (الصوت) - الحركة (التصوير) حصلنا على حقيقة أدق ، بالصوت والصورة ، لأنها تكون أقرب الى الواقع الموضوعي من التسجيل اللفظي (الكتابة) أو التسجيل الصوتي فقط . لأنه وفي أحيان كثيرة تكون الأيماة ، أو الاشارة والحركة هامة ومكملة للدلالة على المقصود . وإذا كانت المادة المنقولة بالصوت جعلت الانسان المعاصر يأخذ أكثر مما يعطى . لا أنها استطاعت بالتوسائل التكنولوجية الحديثة أن تصنع ما يمكن تسميته باللمحة العالمية ، ومن ثم لم تعد الأمية حاجزاً كبيراً يحول بين الانسان وبين المهام الفعلية بمحضلة تلقائية تساعد على أن يعيش مجتمعه ، وعالمه في آن واحد . ولقد ساعد التقدم التكنولوجي على تصحيح مفهوم الفولكلور ، حيث أصبح جزءاً من الكائن الانساني نفسه ، حتى الآلة الكبيرة التي اقتنعت محال التفكير الانساني وهو العقل الالكتروني ، فقد استطاعت استعادة ما يريد الانسان من معلومات لها قسدر من التشابه . والعقل الالكتروني لا يستطيع على الاطلاق أن يقص على المادة الفولكلورية ، وقصاري ما يستطيع العقل الالكتروني أن يفعله هو تطوير المادة الفولكلورية ، وسيستمر الجانب الانساني رغم كل هذا التقدم التكنولوجي قائماً وموجوداً ، وستظل المادة الفولكلورية تنفخ ، أو تتعدل ، وتتطور ولنكن حائثها الانساني سبطل موجوداً ، لأن الانسان سبطل انساناً مهما تكن الأمور .

ولن نغني المادة الفولكلورية لأنها مرتبطة بالانسان ، وستظل تعالج انسانية الانسان لأنها نتاج عقله ومن خلجات وجدانه .



الحرف اليدوية وصناعاتها الشعبية

خطت وزارة الثقافة والاعلام خطوة موفقة باصنامها الى مجلس الحرف العالمى ، والمجلس هذا مؤسسة عالمية ثقافية مرتبط بمنظمة اليونسكو ، تشارك فيه حسب الاحصائية الاخيرة (٦٦) دولة كعضء مساهمين ومشاركين في المؤتمرات الدولية الى انعقاد المجلس .

ويعمل المجلس على التعرف بالخصرِف اليدوية والصناعات الشعبية للهئات والمؤسسات والدول اسسمة اليه عن طريق الشراب التي يورعها . والتي تضم اخبار وصور انصاعات الشعبية لأعضائه على اكثر من خمسمائة عموان في مختلف أنحاء العالم ، كما يعمل المجلس على تبادل الخبرات والتدريب والمشاودة والمساهمة في تحسين الانماج اليدوى الشعبى والاكثر من الصناعات الشعبية وتمسها وتبادلها وفتح الاسواق العالمية لتصريفها .

عقد المجلس ثلاثة مؤتمرات ، اقيم الاول منها عام ١٩٦٤ في مدينة نيويورك وعقد المؤتمر الثانى في مدينة مونترال في سويسرا عام ١٩٦٦ وعقد الثالث في مدينة بيروت عام ١٩٦٨ ، أما المؤتمر الرابع فسيتم عقده في دبلن عاصمة ايرلندا عام ١٩٧٠ . وهذا المؤتمر الأخير يؤمل أن تشارك فيه وزارة الثقافة والاعلام بعد انضمامها الى مجلس الحرف العالمى .

وتأتى أهمية مساهمة وزارة الثقافة والاعلام في هذا المؤتمر بكونها تشارك فيه لأول مرة والمؤمل أن تعمل الوزارة على التعريف بالصناعات الشعبية العراقية ، وفتح الاسواق العالمية لها بالتعاون مع المجلس المذكور .

كما أن مدى أهمية الصناعات الشعبية العراقية ، تأتي من أنها كثيرة التنوع ومتعددة الأصناف والأشكال . وهذا ناتج عن اختلاف مناطق العراق بعضها عن البعض من الناحية الجغرافية والسكانية ، فالصناعات الشعبية في شمال العراق تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك التي في وسطه وجنوبه .

وإن نطلعنا الى المناطق الجغرافية الثلاث التي يتميز بها العراق ، للاحظنا التقسيم الحرفي

● عن مجلة التراث الشعبى - العراقية - العدد الثامن - نيسان ١٩٧٠ .



وتنوعه بصورة واضحة ، وعلى الأخص المواد الأولية المستعملة في هذه الصناعات الشعبية .

في المناطق الشمالية حيث الجبال والمقالم الحجرية والعياب والمراعي نجد أن هذه المنطقة تتميز بصناعاتها الشعبية التي تتمثل بالنحت على الحجر والرخام والحفر على الأخشاب بالإضافة إلى الصناعات المعدنية والحداك والتطريز وصناعة النحاسيات والأسلحة المصنوعة من المرمر والبسط والسجاد الصوفية ، وتتميز أيضا بنوع من البساطة الصوفية غير المنسوجة بل المصقوفة المصانة محليا (الكجا) أو الحنة ، وتشتهر المدن والعصبات التالية بالصناعات الأنعة الذكر :

الموصل . كركوك . سلمانية . عمرة . دهوك . سنجار . عمادية . نسره فوش وطور حورمانو .

ونلاحظ أن المنطقة الجنوبية حيث تكثر أشجار السجل والعصب والبردي فإنها تستعمل كمواد أولية لصناعة الحصر والسلال والجبال وصناعة الفوارب والزوارق ، وأشهرها المسمى بالمشحوف بالإضافة إلى صناعة السجاد والبسط من الصوف والمرمر ، ومن أهم المدن التي تنتج هذه الصناعات نصرة ، المربة ، العمارة ، الديوانية ، الناصرية والسمارة . ويكاد يفتقر الهوير تنفرد بصناعة المشحوف .

أما المنطقة الوسطى حيث تتوفر معظم المواد الأولية التي تأتيها من الشمال والجنوب أو الموجودة فيها بالذات فإن أهم الصناعات التي توجد فيها صناعة الكاشي والموزائيك والتطريز ،

وصناعة المعاريب والنحاسيات والبسط والسجاد والضيافة الذهبية منها والفضية ، وأهم المدن التي تتوفر فيها هذه الصناعات بعد الحلة ، كربلاء ، الحلي والمدحتية .

ويكاد ينفرد العراق بحرفه يدويه ، وصناعية شعبيه يتميز بها عن غيره من أقطار العالم ، وهذه الحرفة هي صياغة الفضة المطعنة بالمينا ، والتي تؤديها طائفة معينة ، هي طائفة الصائنة أو المندائين وتنتشر هذه الصناعة الحرفية في كل من بغداد والبصرة والموصل والعمارة .

ولابد لنا أن نذكر هنا ، أن انضمام وزارة الثقافة والأعلام إلى مجلس الحرف العالي ببقته خطوة أخرى لا تقل أهمية عن هذه ، وهي قيام الوزارة بتأسيس أول متحف للأزياء والمأثورات الشعبية في العراق ، وقد أخذت مديرية الآثار العامة على عاتقها تنفيذ المهمة فأوفدت لجنة من ذوي الخبرة والاختصاص ، تجول أنحاء العراق من أقصاه إلى أقصاه ، تجمع وتشتري الأزياء الشعبية والصناعات والمواد الأسوعرافية تعرض سيقها وعرضها في متحف الأزياء والمأثورات الشعبية ، وذلك للحفاظ على أصالة هذه الأزياء الشعبية . وهذه الصناعة ، وليكون المتحف واحده عريضة لمختلف الصناعات الشعبية العراقية . والذي نلاحظ أن أغلب الصناعات الشعبية أخذت بالاندثار والبعض منها قد اندثر فعلا .

والذي نريده من بعد هذا كله أن يعمل الحرفيون الشعبيون على تحسين إنتاجهم والمحافظة على أصالة صناعاتهم الشعبية وإبرار تراث العراق الحضاري فيما ينتجون ويصنعون .

إلى متى نهمل موسيقانا الشعبية

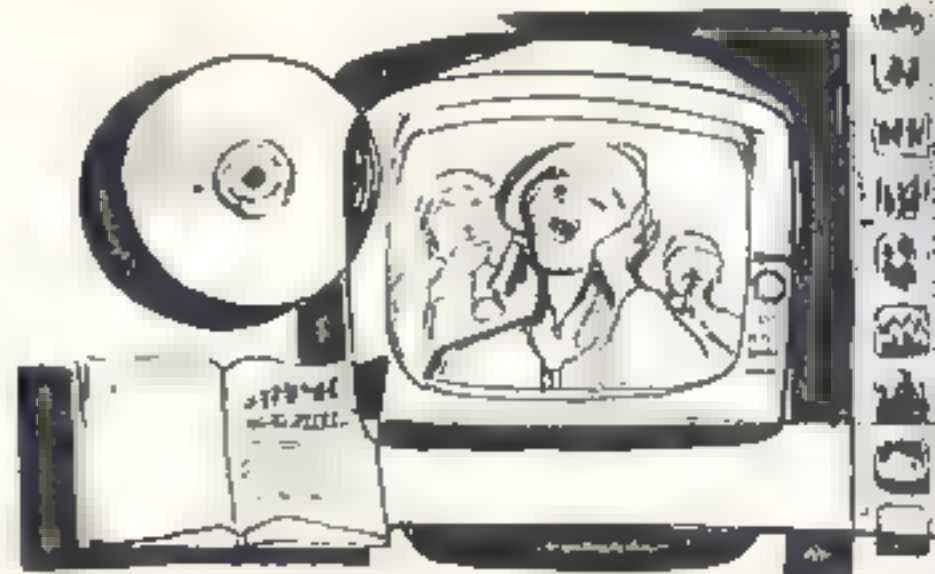
ينظر خبراء الموسيقى الشعبية الأورسون إلى بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط . وعلى وجه الخصوص بلاد المنطقة العربية - على أنها حقل موسيقي شعبي عميق لم تكنشف بعد وأن أهميتها ترجع إلى حدودها العميقة المتصلة حضارات عربية قديمة .

وفي ضوء هذه النظرة قام في السنوات القليلة الماضية ، عشرات الموسيقيين من ألمانيا ، وإيطاليا ، والدانيمارك ، ورومانيا ، وأمريكا ، واليابان - بحولات في معظم البلاد العربية ، بحثا عن الموسيقى الشعبية في الجبال والوديان والصحراء والسواحل ، ومن الضروري أن تكون أهداف هؤلاء الموسيقيين من دراسة الموسيقى الشعبية في المنطقة العربية - مختلفة - كما أنه من الأمور الهامة بالنسبة لنا دراسة هذه الأهداف ولكننا عادة لا نستطيع تحقيق ذلك ، لأن الباحث الموسيقي الأحسن لا يقدم لنا نسخة من نسخة . ونحن نعلم أن مركز العنقون الشعبية بالعصر قدم كثيرا من الخدمات والإمكانيات اللازمة لعمل الباحثين الأجنب ، ونحن نعلم أيضا أن المركز لم يحصل على نسخة من دراستهم الموسيقية .

لقد طلب مركز برلين كما علمنا - من الموسيقي الزميل شبيب أبو عوف الذي حضر مؤتمر الموسيقى لبلاد حوض البحر الأبيض المتوسط في أوائل سنة ١٩٧٠ - أن يرسل إلى المركز برلين تسجيلات ومعلومات عن الموسيقى العربية التقليدية - ونحب أن تنبه الزميل أبو عوف أنه يحذر به أن يهتم في إطار موقعه كرئيس لمعهد الموسيقى العربية - القسم الحر - بتكوين مركز بحث من الموسيقيين المحضرين الدارسين وحملته التراث الموسيقي العربي ، لدراسة ، وتسجيل ، وحفظ ، وتصنيف تراثنا الموسيقي ، وهو بذلك يحقق العمل العلمي الجماعي الذي نضمن به :
أولا : قيامنا بدراسة تراثنا الموسيقي قبل إرساله إلى خبراء الموسيقى في أوروبا لدراسته .

ثانيا : التعامل المدروس الواعي مع مركز برلين .

● جريدة الأهرام ١٦/٦/١٩٧٠ عن مقال بقلم . سلمان جميل





وليس مجرد ارسال معلومات سريعة متتوية عن
تراثنا الموسيقي الى هذا المركز .

وكما تعلم فان مركز برلين يقوم بطبع ما لديه
من الموسيقى الشعبية على اسطوانات ، فهل لدى
مركز القاهرة مجموعات الاسطوانات والدراسات
التي نشرها مركز برلين ؟ أو مراكز الموسيقى
الشعبية في البلاد الأوروبية الأخرى عن الموسيقى
في المنطقة العربية ؟ طبعاً لا ! وماذا بعد ذلك ؟
هل نبقى على موقفنا السلبي نواصل تقديم
الخدمات والامكانيات لخبراء الموسيقى الشعبية
الأحباب دون الاهتمام من جانبنا بمعرفة ماتحتوية
هذه الدراسات من معلومات عن ثقافتنا الشعبية ،
أما نقدر كل جهد بذله الخبراء الأحباب في
دراسة الموسيقى الشعبية في المصنفات العربية ،
ونحن في نفس الوقت نمرر حظوره تحلفاً في
مجال هذه الدراسات ، إذ أننا حتى الآن لم نتحرك
خطوة نحو إعداد الباحث العربي المتخصص في
الدراسات الموسيقية الشعبية .

ولا ننسى علناً أهمية الدراسات الموسيقية
الشعبية في المنطقة العربية ، إذ أن هذه الدراسات
في إطار ما يتعلق بما من دراسات الأنثروبولوجية
والاجتماعية تقدم لنا المعلومات اللازمة لمعرفة
الإنسان العربي في مجتمع المدينة والقرية والبلد

والصحراء ، وكما يتصور مدى أهمية استخدام
هذه المعلومات لصالح تعلم الإنسان العربي .
فإن هذه المعلومات تتحول الى سلاح ضدياً في
يد أعدائنا !! ولعل ذلك ما يدعونا الى تشجيع
مركز الفنون الشعبية في القاهرة على العمل الخلاق
في مجال الدراسات الموسيقية الشعبية في مصر
والبلاد العربية مع الخبراء الأجانب ، ولكي نحقق
ذلك فانه من الضروري دعم مركز القاهرة
بالشباب خريجي المعهد الموسيقي واعدادهم
للتخصص في الدراسات الموسيقية الشعبية في
اكاديميات الدول الصديقة ، ونحن نستطيع حال
دعوة الموسيقين المصريين الذين قدموا بحوثاً في
الموسيقى الشعبية للاشتراك مع الباحثين الأجانب
الزائرين في جولات البحث الميداني ، وسنحقق
بذلك فوائد كثيرة من أهمها تبادل المعلومات العلمية
والتسجيلات والخبرات بين الباحث المصري
والباحث الأجنبي . ولماذا لا نعمل على تشجيع
العاملين بمركز الفنون الشعبية على إعداد برامج
اذاعية من الموسيقى الشعبية من تسجيلات
المركز ؟

إن المركز يستطيع طبع تسجيلاته الموسيقية
على اسطوانات صوت القاهرة ، وكذلك تطعيم
حلقات استماع ودراسة تصمم المؤلفين الموسيقيين
والمعلمين والمهتمين بالثقافة الموسيقية والعامة
الشعبية عموماً ، ولا شك أن مثل هذا النشاط
عام لربط مركز الفنون الشعبية بحياتنا العملية
ومساعدته في نفس الوقت على متابعة نشاطات
مراكز الدراسات الموسيقية الشعبية في العالم .

إن المقترحات الإيجابية التي قدمها الأستاذ
سليمان جميل في مقاله قد تجاوزت مجال
الدراسة الى التنفيذ ، فهناك :

أولاً : مشروع معهد الفنون الشعبية ، وستكون
الموسيقى من أهم فروعها .

ثانياً : العمل على الاهتمام النظري والعمل بالجوانب
الشعبية في معاهد الحركة ، والإبلاغ
والدراما في أكاديمية الفنون .

ثالثاً : راعج مركز الفنون الشعبية ، والعمل على
تقديمها للدارسين والتعريف بها للجماهير .
بقيت نقطة أساسية وهي ، ضرورة الحصول
على الدراسات التي يقوم بها الأساتذة الأجانب
المتخصصون : والمجلة ، تعود فتشتر على المقال
وصاحبه .

« تحسين عبد الحى »



العادات والتقاليد الشعبية

تأليف الدكتور / محمد محمود الجوهري
عبد الحميد حواس
الدكتور / غياث شكرى

للسولية المبادرة الى المواجهة الموضوعية
والمبدئية للتراث الشعبى العزيز العريق .
وينقسم هذا الجزء الى قسمين رئيسيين :
الاول - تمهيد نظري يبين فيه الاساندة الثلاثة
همه الدين ومصادره وتصميمه ونفسه .
ولقد افادوا في هذا القسم من الحرات السابقة
وبخاصه من حركة جمع التراث الشعبى في
أيرلندا . وهى الحركة التى كان على رأسها انور
لايرلدى (سوليهار) . والتى نظمها دلاله
شهور ، الذى يرجع اليه أكثر المشتغلين بجمع
تراث الشعبى من مصادره الاولى وبشكل
الأصيلة .

أما القسم الثانى فارشاد عملى للجامعيين ،
وتخطيط موضوعى لمصادات والتقاليد ، ويطلها
وينظر في سياقها ، ويقسمها الى جزئيات ،
تتحقق بأسئلة متتابعة ، تعترف بتكامل المادة
الشعبية وتوزعها وانتشارها . وهذا القسم
يدور محوره الرئيسى على العادات والتقاليد :
دورة الحياة من الميلاد الى الزواج - الزواج -
الموت - الحداد . وقد مهد المؤلفون لهذا القسم
ببيان واضح بتوجيهات فنية للجامعيين ، وب تأكيد
وحدة ، الظواهر وسياقها ، وتفسير طبيعة الجمع
للناس ، الذين يحفظون أو يرددون أو يمارسون
هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر التراث الشعبى .
د . عبد الحميد يونس

لقد احسست الحياة الفكرية بالحاجة الملحة الى
دليل يجمع في اعطافه خطة العمل الميدانى في
مجالات التراث الشعبى ، ويبين الشروط التى
لا بد من توافرها في العاملين على الجمع
وال تصنيف للمادة الشعبية ، ويقسم التراث
الشعبى الى فروع على أساس علمى ، كما يسجل
عصر الاسمين سجلا ، يضمها في مكانها ،
اصحح من السياق ، مع الاهتمام بالأبعاد
التاريخية والجغرافية والاجتماعية لمعاصر تلك
المواد الشعبية .

وبل من الاضافات مواقع الدراسات الشعبية
في العالم العربى أن سجل الدعود المنحة والمتكرد
وسع دليل تفصيلى . يهدى العاملين المخصصة
في الفولكلور والانثروبولوجيا الاجتماعية منذ
حوالى عشر سنوات ولعل من الاضافات ايضا
للقوامين على جمع التراث الشعبى ودراسته في
الجمهورية العربية المتحدة أن تذكر الجهود التى
بذلوها في سبيل الاستجابة الى حاجة الدراسات
الشعبية لذلك الدليل . ولقد أتبع لكاتب هذه
السطور أن يطلع على تلك الجهود وأن يسهم
ولو بطريق غير مباشر ، في الاتفاق على منهجها .
وإذا كان الاساندة الذين سبقوا الى نشر هذا
الجزء عن العادات والتقاليد قد استجابوا لما
احسوه من ضرورة تنظيم العمل الميدانى على
أساس علمى ، فإن لهم فضل الجهد الواعى

الأدب الشعبي في تونس

تأليف : محمد الرزوقي

عرض وتلخيص : محمد فكري أنور

الحديث عن العنوان الشعبي بوجه عام .
والادب الشعبي بوجه خاص ، معروف بكثير من
المراقب ، ومعرض السنين بالكثير من المحطات .
ذلك ، أن كون الادب الشعبي غير محكوم
بقواعد واضحة ومحكمة يحدد مسدده وروى
ظهوره ومفاسده اجد له ومراحل مراه سارحة
والقصة . . . نحن من المسود على امددين ودعاء
العلم ادعاء حق لفتوى في هذا الفن والمسلات
بأسسه اقول الفصل فيه . . . ومن ثم يصيب
الكلام في هذا الموضوع - في كثير من الاحوال -
محض تأمل وافراز معادلات وفروض لا تقوم على
غير اساس الارتجال والعجلة !! ولم لا والموضوع
داته غير متوفر المرجع وغير محدد التواريخ وغير
مدعم الشواهد . . .

بيد أن الادب الشعبي لم يعدم الجهد الجاد
والمنهج العلمي في البحث . ففي المكتبة العربية
عدد من الكتب والبحوث تنازل أصحابها هذا
الموضوع بدأ يستدعيه من البحث والتلخيص .
فجاءت نتائج بحوثهم واعمالهم علامات على الطرق
تحدد الاجيال المستحدثة من عشاق هذا الادب
طريقها ، ونضع له مقاييس وحدودا تسد
لطريق امام محاولات الارتجال . . . ما هيؤلاء
صلى الدين الحلبي في كتابه (الماثل الحالي) ،
وابن حجة الحموي في (بلوغ الأمل في فن الزجل) ،
واحمد تيمور في (الامثال العامية) . . . الى جانب
عدد من الدراسات والرسائل الاكاديمية حول
السمر والفصص الشعبية القديمة والحداثات
والتعابير الشعبية قام بها الدكتور أحمد أمين
والمكتوبة سهر القلاوي والدكتور عبد الحميد
ونس .





عائلا أن ينقلك من حادثة الى أخرى أشد منها
عراة ، ومن مكان الى غيره ، وما بلد الى بلد ،
ومن زمن الى آخر ، ومن بلاط الى كوخ
صعلوك .. سابحا بك بحر القرون أو منك
الأرض ، أو أجواء السماء أحيانا .. الى جانب
ذلك كله فهي لا تخلو من توحيه وثنية وضرب
للأمثال ، وحشر لمعجائب والعصائب ، التي
تخرج بك من الخيال الى الواقع ، ومن الواقع
الى اللاواقع ..

وما دما نتحدث عن الأسطورة معتمدبر
الأسلوب العلمي في النقاش ، وجب علينا أن
نحدد لها أصولا وركائز لابد من توفرها في الحادثة
أو الأحداث التي تشتمل عليها ، وهي (عدد
مؤلف) - .

١ - التشويق : وعن طريقه تصم الأسطورة
مفاجئات وعقد محيرة تحمل لسامع متريقت
الاحساس ومركز التفكير أثناء سماعها حتى
يعالجته الحل ..

٢ - ذكاء القصص وفصاحته : وبها يرسم
تسلسل الأحداث وتخلق المواقف المشوقة .
٣ - الخيال : ويختلف استعماله عنده
كعنصر من عناصر القصة ، بكونه غريبه يكاد
يلمس في أحيان كثيرة شاطئ الأوهام .
أما من ناحية الموضوع فتتعدد فروع
الأسطورة الى :

١ - الأسطورة الاجتماعية : كتلك التي
تناقش علاقة الرجل بالمرأة ، أو علاقته المرأة
نكبتها (زوجة أنها) أو علاقة أمرد بالحاكم .

٢ - الأسطورة السياسية : وهي التي
تهدف الى استنكار الظلم والاستبعاد ،
وتشيد بالعدالة والمساواة ، كأسطورة (الباي
سليم وقائد دريد) .

أما في تونس : فقد كادت عجلة التطور
الحديث أن تدهم في طريقها كنوزا من التراث
الشعبي والتعبير الشعبية التي تشكل في مجموعها
تراث سكان البادية وأهل القرى . ولكن ما أن
تحقق للبلاد استقلالها الوطني حتى فرص
موضوع التراث الشعبي نفسه على وحدان
الشعب ، متمثلا في وجوب جمع التراث الشعبي
والحفاظة عليه كركيزة من ركائز الشخصية
القومية في تونس فكان أن شرعت الاذاعة في جمع
الوان من الشعر الشعبي ، واهتمت كل من كتبة
الدولة لتربية القومية وكتابة الدولة للأحبار
والارشاد سابقا من جهتهما بجمع نصيب وافر
من الشعر الشعبي والأعاني والأمثال الشعبية ..
الى جانب الجهد الذي بذلته الفرق الفنية في
اهتمامها بأحياء الأعاني الشعبية والرقصات
التقليدية .

على أنه بإنشاء كتابة الدولة للشئون الثقافية
في أواخر عام ١٩٦١ اضطلع التراث الشعبي
بالمرتبة الأولى من الاهتمام ..

أما على مستوى اهتمام الأفراد بالموضوع ،
فقد جمع الدكتور طاهر الخميري مجموعات
ضخمة من الأمثال العامية والتعبير الشعبية ،
وأصدر الاستاذ البشير الزريبي مجموعة من
الأمثال العامية الخاصة بالشئون التربوية ..

أما فيما يتعلق بالشعر والأمثال والأسطورة
وأعاني المناسبات فيكون لصاونا ، حلال
الصفحات التالية ، مع محاولة حادة يرسمها
الاستاذ محمد المرزوقي في كتابه « الادب الشعبي
في تونس » .

أن أول ما يقترون بالذهن عند مناقشة التراث
الشعبي هو الاساطير .. نظرا لأهمية المركز
الذي تحتله في مجال الأدب الشعبي . فالى جانب
ما فيها من منة وحكمة وتشويق وخيال يستطيع

٣ - الأسطورة البطولية : كالتي تصور المارك الحربية ، وتتميز بالمبالغة في وصف أبطالها .. كسيرة عنتره بن شداد ، وأمثالها كثير في الأساطير التونسية .

٤ - الأسطورة العقائدية : وهي التي تسمى بالمينولوجيا الشعبية ، وفيها تعرض قصص عن الاله أو الآلهة والرسول وكرامات الصالحين والدراويش ، أو تلك التي تشمل أقاصيص (الحن) الغيلان والسعرة .

٥ - الأسطورة التاريخية : التي تعتمد على سرد وقائع تاريخية معينة ، مضافا إليها نصيب من الحذل للمبالغة .. كأسطورة سيف اليزل (سيف بن ذي يزن) ، والوزير ..

٦ - الأسطورة الأدبية : وهي تلك التي تشمل الملح الأدبية كالأشعار والأمثال السائرة والألغاز .

٧ - أسطورة الأطفال : وهي التي يضطاع ببطلتها الحيوانات والصبيان وتهدف إلى تهذيب الطفل .

ومن أمثلة الأساطير السياسية أسطورة « الباي سليم وقائد دريد » التي تحكي أن هذا الباي كان حليفا عادلا ، لكن ابنه كان طامعا ، اغتصب يوما عروس ابن قائد قبيلة دريد ، فقتله زوجها دفاعا عن شرفه .. وعلم الباي بسبب موت ابنه فطلق الفاتل وقرب أراه قردا حسده عليه الوزير الذي أراد بدوره أن يفسد بين الباي وبين قائد دريد ولكن رجلا دريد فطنوا إلى دسائس الوزير فقتلوه .. فما كان من الباي إلا أن قال « من حفر حيا لأخيه ، أوقعه الله فيه » .

وفي هذه الأسطورة تتضح الجذور العربية في الأسطورة التونسية .. تلك الجذور التي



كانت تمتد إلى ما قبل الإسلام حيث كانت الأساطير بعد ذلك تنتقل من أحفاد قحطان وعدنان مختربة الشام ، فمصر ، فليبيا حيث تستقر في تونس ليرويها الأجداد إلى الأحفاد . ومن أمثلة هذه الأساطير أسطورة « ألي ما سمح رأى كبير » ، « ألي ما سمح رأى كبير » .

- وإلى جانب الجذور العربية في الأسطورة التونسية ، فهناك كذلك التأثير الأندلسي والتركي ..

الأمثال العامة :

وهي حكم جمعت في تعابير تمتاز بالإيجاز والبلاغة والدوق .. ومنها ما يخص التعامل اليومي بين الأفراد ، ومنها ما يعالج التربية والأخلاق التي تواضع عليها المجتمع ، ومنها ما يختص بالدين .. ومن مميزات حسن صياغتها وبلاغتها وصلاحياتها للاستعمال في كل زمان ومكان .. منها :

- « أعطوه كراع حيد يده للزراع » ..
- وبقرب للطماع الذي لا يقف طمعه عند حد ،
- « ضناك ينفعك ما دام ماكنشي » ..
- أي أن ولدك يفيد ما دام أعزب لم يتزوج ،
- « العز بعد الوالدين حرام » ..
- « كل قرد في عين بوه غزال » ..

وغنى عن البيان وضوح الوحدة اللفظية والموضوعية بين هذه الأمثال من تونس وتلك الأمثال المتداولة .. سواء في مصر أو في غيرها من الدول العربية ..

وماذا عن الشعر ؟ ..

في بداية حديثه عن الشعر يحرص المؤلف على تمييز الشعر الملحون بأنه أهم من الشعر الشعبي ، إذ يشمل كل الشعر المنظوم بالعامة ، سواء أكان معروف المؤلف أو مجهوله ، وسواء روي من الكتب أو مشافهة ، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص . وأول ما عسرف من الأدب لشعبي المنظوم هو الأراجيز التي تفتن فيها العرب ، فنظموها بمختلف اللهجات اقلية : كما تفننوا في ميزانها ، فجعلوه مركبا من ستة تعجيلات أو من أربعة تعجيلات مثل :

قيسده الحب كما

قيد راع جملا

وجعلوه مكوئا .. أي مركبا من ثلاث

تعجيلات .. مثل :

الك لا تجسنى

من الشولك العنب

ومنهوكا .. اى من تفعيلين .. مثل :
يا ليتنى

فيها جذع

أما الشعر الملحون .. فان أول ما وصل
نونس منه يرجع الى العصر العباسي الأول في
خلافة المعتصم ابن الرشيد في أول القرن الثالث
لهجرة ، وقد روت لنا الكتب نظما عاميا للخليعة
نفسه .. قيل : انه طالب يوما كلب صيد من
حد قواده الأبرارك ويدعى اشساس . فدرس له
به هذا كلما أعرج مرده المعتصم له ..
ويبدو ان اشساس كان لا يعلم بعرج الكلب .
وظن ان هذا العيب أصابه عند الخليعة .
فكتب اشساس الى الخليعة :

الكلب اخذت جيد

مكسور وجل جيت

رد جيد كلب

كما كنت اخذك

نجاهه الخليعة بموله :

الكلب كان يعرج

يوم السدى به بعثت

لو كان جاء مجبر

اجبر وجل كلب آمن

ولا يحفى ما فى بيتي الخليفة من تعريض
ومحاورة فليد بهجة عامه التركي .
وبكر ابن خلدون من شأن الشعر الشعبي
ويرى أهميته في تونس بنوع خاص ، وينحصر
الشعر الشعبي - بحسب أشكاله - الى أربعة
فروع هي :

١ - القصيم : وهو قصيد ذو أبيات تتحد
قوافي أشطارها الأولى كما تتحد قوافي أشطارها
الأخيرة . وليس له طالع ولا مكب (رجوع) .
ويعتبر انقسام من أقدم الأرجال المعروفة في
تونس وأنه تولد عن القصيد الزحلي المنسوب
الى أعرب هلال وسليم الوافدين على تونس من
الشرق ، وهذا هو سبب تشطرها ، أكثر من
أنواع الشعر الأخرى ، بين رواة البادية .
ومن أمثلة انقسام القصيم الخفيف المسمى في
تونس بـ (المروني) قول محمد التونسي :

أصل الكلام ليسه تميز

والحر يعطي الحزازه (١)

(١) الحديث له اصول متميزة عن بعضها ، والحر
من ينظم بغيره .

الزيت ما يجيش م الفيز
والصوف فيه العرازه (٢)

الجبرى ما هوش تنقيز
المبكر ياخذ برازه (٣)

٢ - الموقف : وهو قصيم مربع تتركب
أبياته من أربع شطرات تتحد قوافي الشطرات
الثلاث الأولى وتكون للأشطار الأخيرة قافية
محافظة متحدة في ذاتها .

٣ - المسدس : منظومة تتركب من طالع
ذو ثلاثة أشطار أو غصون ، وأدوار تتركب من
ستة أعصان في الغالب ، الأربعة الأولى متحدة
القافية والأخيران لهما نفس قافية الطالع .

٤ - اللزومة : ولها طالع ذو غصنين أو ثلاثة
أو أربعة ، وأدوار تتركب من أعصان ثلاثة فما
توفى : تتحد قافيتها وتحتم بعض ترجيع
قافيته الى قافية الطالع .

هذا ، ويعول المؤلف ان شعراء الملحون
قد نظموا في جميع الأغراض التي نظم فيها
القصيح واتخذوا نفس الأسلوب المتبع في
الأغراض العديدة المعروفة . وإذا كان الشعر
القصيح قد طرأ عليه بعض التطور في العصر
الحديث فان هذا التجديد في أسلوبه ونظمه
وحتى في معانيه وأدواره كان نتيجة بلاغ
الثقافات واتصال الشعوب ببعضها .. وعليه
فان الشعر الشعبي في تونس لم يدخل عليه
اى تجديد الآن . ويحرج الكاتب من هذا
لوصح تنسج عن انصراف اشقافين عن ممارسته
كفن من فنون الأدب . بيد ان الشيء الوحيد
الذى وجد في الملحون ولم يظهر بعد في القصيح
هو (شعر الملحمة) ، ويقصد بها الملحمة الكملنة
الأجزاء .

كذلك لم تتميز أغراض الشعر الشعبي
حديثا عما كانت عليه قديما .. فمما يزال
شعراء الملحون معتنونون بالنظم في الغزل ،
ووصف الطبيعة ، ووصف الحيل ، ووصف
الوقائع الحربية ، وشعر الوعد والارشاد ،
والشعر الاجتماعي ، ونقد المجتمع ، وشعر
السياسة ، وشعر الرثاء ، وشعر الألفار .
وشعر الطريق ، والبديعيات ، والشعر التمثيلي
وشعر المدح ، وشعر الملحمة ، والدينيات ..

(٢) لا يلقى الزيت من اعشاب (الفيز) وللصوف
حسن من بعضها البعض .

(٣) ليس الجبرى فزرا ، ومن سافر مبكرا وصل
قبل الآخرين .

هنا عرسك يا غالى
يا زهو بال
نعميه اذا راد المالى
هذا النهار الى نعيمه
والقلب شاهيه
يجعل محمد حاضر فيه
اما هودج العروس .. فتشيد النسوة عند
لغاه عند بيت العروس واللات :
خليل وخيى جابوا جملها
ظفروا راسها وهدوا خجلها
قولوا لسيدها يعزم يسير
بنسك ساذبه فوق الحصر

والى جناسات عيب الاعراس بحسب
مناسباتها . هناك اغاني عاشوراء . وغاني الجمع
وحذاء الابل . وعرس نعم . ونعي القطر .
واعاني الحصاد . واسجاع الماتم .. ومن يواج
احب على اخيها :

خويا الفالى ولد امي
بيك نعاشى ع الاعسادا
ترفعني حائل وترضع
نو قدر جمالك طيحتي
وعتبك دارك لظمني
واخك خاضعه وذليسه
ومعهاها : يا احي يا بن امي يا من كتب
محر بك على ذعداء . لقد كتب سحلي حمر
ومرصعا . والان طرحي قوي جمالك ولظمني
عنه درر واصحت اخك ذليته خاضعه لك
قدر لها .

وبعد ..
فلا ريب ان الكتاب يسد فراغا من الكتب
لعربية . خصوصا في موضوع الشعر الشعبي
النوسي . الذي عالجه المؤلف بافاده . سواء
من ناحية انواعه او اعراضه او موازيره . هذا
والحسنة التي تذكر للمؤلف بكل تقدير في هذا
العمل هي حذره . بحث والاستشهاد بالأمثلة
في كل ما يقور : ولا غرو فالاستاذ المرموق من
الاعلام البارزين الذين يؤصلون مناهج الدراسة في
لادب الشعبي وهو جمع بين ما عرف عند
المحول من الرواد . بالمقدرة السريعة على الجمع
والنقضي وتبوير بحث من أعمق والاعتماد من
المحسن . وبين ما سوسل به المحدثون من مخرج
بعد من نتائج الدراسات الاساسية على اختلاف
مربع ومناهجها .

« محمد فكري انور »



والجدير بالذكر ان نظم شعراء المحول من
كافة هذه الاعراس . سواء من حيث الشكل او
المضمون . سبق تمام الاتفاق مع أسلوب شعراء
العصر . سواء في نظم ما قبل الاسلام وفي
العصور الاسلامية المختلفة او حتى في العصر
الحديث ..

اما شعر المناسبات . فهو الشعر الذي
يرتبط عادة بمناسبات معينة . وهو الشعر
الذي يصدق عليه اسم (الشعر الشعبي) ..
فهو محبوب القابل . ومن أمثلة الرواد
الشعرية . جلا بعد جيل .. وهذا هو الشعر
الفولكلوري ..

على ان أهمية هذا الشعر لا تكمن في قيمته
الادبية وحسب . بل ان اهميته اعظمه . حيث
من حيث هو تراث شعبي يصور . وان من الملاحظ
المعديم بعادته وافراحه وأترجه .. هذا التراث
الذي يصمم مع اعراس .. ومن به تخرج من
الواحد الاهتمام بجمعه والاشغال ببنائه
من الاصمخلات حفاظا على تراث المجتمع النوسي .
وفيما يلي بعض صور شعر المناسبات
التي تشكل تراث الجنوب النوسي .. منها :
اغاني الاعراس . وهي تلك التي ينادي بها
النساء في حفلات العرس .. ولكن مناسبات
من مناسبات الزواج اغانيها الخاصة . وان كما
نلاحظ ان هناك اتجاهات متميزة ينشر في كافة
اغاني مناسبات الاعراس .. الا وهو الاحساس
الديني وذلك باستهلال الاعية بالصلوات على
النبي او بالتمسك او بطلب البركة والسوروى
من الله .

تقول أغنية بدء العرس :

صلى الله على الهادي نبينا

بابا فاطمة يا زيارته

صور عراقية ملونة

تأليف : منصور الخلو

بقلم : محمد أحمد يوسف

السعر الشعبي هو اقرب الوان الادب الى حياة الشعب ولصفه به .. دأبه سهل مباشرة من الواقع ليومى حياة الناس بحث به شمه مادته الحدم - والتي لا يطرأ عليها كثير من التشكيل - من افراحهم - وحرانهم .. وامانيهم .. ومشاكل الحياة اليومية لهم .. وصور الحب .. والهجر .. والغربة .. ومن الحكم والأمثال التي ترددها افواههم مصاغه بقل قدر من الكلمات .. محملة بانقل قلده من المعنى .

وسعر شعبي كثيره من اوان الآداب ومنون تنجسد فيه ملامح الحياة الشعبية بكل جوانبها .. لا أنه اصدقها على الإطلاق . وهو أقدر اللوحات الأدبية والفنية على إبراز ملامح حياة الناس في السهول والوديان .. في كهور والنحوع .

وانطلاقاً من هذا المفهوم للشعر الشعبي قدم لنا الكاتب العراقي الأستاذ منصور الخلو كتابه « صور عراقية ملونة » .

ولقد أمسك المؤلف في كتابه - بكاميرا أدبية - اذا صح هذا التعبير - تجولت في ربوع العراق برقب وتسجيل ما فيها من صور الشعر الشعبي لأصيل النابع مباشرة من على صدف دحيته والغراب .. ومن حفلات أسسهم .. والغابي العلاحين .. ونشاد الرعاة في لوديان .

وقد قرر الكاتب هذه الحفيدة عندما قال :

« بالرغم من أن هناك عددا لا بأس به من الكتب في الشعر الشعبي فإني لم أجد أبى واحد منها وإنما اعتمدت على الشعب نفسه .. تفعل معه نفسه : أسمع منه وأقول عنه » فهو المصدر الوحيد الذي استعيت منه موضوع هذا الكتاب . وعندي أن الحفظة دائماً أصدق من الخيال » .

وبصفة عامة وأساسية فإن أصدق الأعمال الأدبية أو الفنية هي التي تنبع من أرض الواقع الشعبي مسبوغة هذا الواقع بكل ما فيه ..



مستخدمة أياه محصور ارتكاز للحلق والابداع
الغنى . والشعر الشعبي العراقي غزير بتساب
ليغطي جميع ملامح حياة الشعب . وهو متعدد
البحور والأنواع . . والأغراض . إلا أن أحسن
الالوان - في نظر المؤلف - هي :

١ - الماويل .

٢ - الدارمي .

٣ - الابوذيات .

اولا : الماويل :

الماويل الشعبية العراقية تختلف من حيث
التركيب والوزن عن الماويل الشعبية العربية
الأخرى (الماويل المصرية واللبنانية مثلا) أداتها
سألف من سبعة اشطر :

الثلاثة الأولى . . بقافية واحدة .

الثلاثة السابعة . . بقافية أخرى .

الاشطر السابع بنفس قافية الثلاثة الأولى .

وهناك ماويل يزيد تركيبها عن سبعة اشطر

وهذه إحدى الصور :

من حرب النزال ما رد السهم واوى

ومنهل هاذ الوكت كمت الطفى واوى

ما من حديج الذى ليه النجى واوى

تميت حيران بالبيد احد واسف

وشمجدل بتوب صلى تنقطع واسف

عصيت جف الندامة يا دبع واسف

من شعت سبع العل يطرد عليه واوى

ومى هذا الموأل يصدر الشاعر الشعبي رغبته

في محاربة الأبدال من الناس وأنه لا يتردد في

محاربتهم . ون الألم يحز في نفسه من الذين

لا حلاق لهم . وحين ينشأ المواقف في رؤية

اشاعر ويحبو حياته من الصديق الولى يحس

وكنه يعيش في بداء لا أبر لباس فيها وهو مع

ذلك يسير ويجد في السير بدحا عن الأسار .

ثانيا : الدارمي (نسبة الى عشيرة الدوارم

التي تسكن وسط وجنوب العراق . ويقال أنهم

أول من ابتكر هذا اللون من الشعر . ويقال

كذلك أن ما يقوله من النساء أكثر من الرجال .

يتألف الدارمي من شطرين فقط يؤلف به

واحدا بحيث يكون الكلمتان في نهاية كل شطر من

الشطرين وكانهما قافيتان . فمثلا كما كان

يفعل الشعراء القدماء في قصائدهم العمودية

أو ما يسمى بالمطلع . والمدهش حقا أن الشاعر

الشعبي العراقي يستطيع أن يروى قصائده أو

قصة . أو أن يصرب مثلا أو يذكر أسطورة أو

يطرح كلمة كل ذلك في هذا البيت الواحد !! ومن

هنا تبرز معدره الشاعر الشعبي العراقي على
الصوير والابداع .

ما كلت سنى الصميم ولى أن اجله

صبرى على صبر ايوب زاد وبعده

في هذه الصورة تبدو فيها الشاعرة وهي

صرخ وتستغيث من شدة ما تصباني من صيق

بالأحداث ولكن بطريقة السعى مكابرة منها ، فهي

تحدى صبر ايوب بصبرها وحلدها مفلول :

ثالثا : الابوذيات :

سكون لابوذيات من ربعة اشطر .

الاشطر الثلاثة الأولى بقافية واحدة (يستعمل

الشاعر فيها الجنس) .

الاشطر الرابع تكون نهايته دائما بهاء أو تاء

ساكنة مسوقة بياء مشددة (به) .

حتى تأتي بشير الفرح ونهل

زفيرى حرك باجى حساي ونهل

لو مالي نواظر تكث ونهل

جا نارس خذنى وشرت بيه

يقول الشاعر :

حتى تأتي يا شهر الأفراح ونهل علينا

ولولا هذه العيون الساكنة التي تلدف النعم مدارا

لأحدثني ناري المشتعلة من مكاني هذا وسرت

بي الى حيث لا أعلم .

ولكن الفضل يعود للموعى الهسائلة التي

ظمت بعضها !!

في النهاية يمكن أن يقول :

أن هذا المؤلف الذي بين أيدينا يعتبر حظرة

واسعة على بداية الطريق لدراسة التراث

الشعبي في الوطن العربي كنه دراسة جسيمة

وصادقة . . يجب أن تستكمل بأبحاث تهج

النهج العلمي الموضوعي المقارن .

وليس من شك في أن كتاب صور عراقية

ملونة « خطوة جادة في سبيل دراسة خصائص

الشعر الشعبي العراقي والتعرف على أصوله

وأشكاله ونحن متمسك بالوعد الذي قطعه المؤلف

على نفسه عندما قال :

« . . فإن لمست من الشعراء تشجيعا على

المضى في احراج اجراء أخرى وجدت ضرورة

لذلك فاشي سأفعل » :

ولابد من أن تذكر في كلمة واحدة أن مقدمات

الدراسات المقارنة للأدب الشعبي العربي .

توضح مدى التماثل في الأشكال والمضامين

والوظائف مما يؤكد الطابع القومي في الأدب الذي

يترجم عن وجدان الشعب العربي العريق «
(محمد أحمد يوسف)



من الحقائق التاريخية التي لم يدر حولها جدل من أساتذة علوم الموسيقى والرقص أن الشعوب الأفريقية بعد من بين أول شعوب العالم معرفة بمفهوم الموسيقى والرقص ، كما أنها من أصدق الجماعات الإنسانية تعبيراً عن نفسها بطبقة بلغة الفن لا سيما من الرقص حيث يروج الأفريقي فيما نطلق عليه عصر الصيد في محاكاة الحيوانات التي كان يصطادها في الغابة وتقليد حركاتها بطريقة تلقائية .

ولعل أقدم ما وصل إلينا من أشكال الرقص الأفريقي المذون تلك الرقصه التي عثر على لوحه صورتها منحوتة على إحدى صخور جنوب افريقيا، وهي اللوحة التي قندها الرسام « جورج ستان » وعرضها في عام ١٨٦٧ ، وفيها يرى رجلا يرقص وهو ممسك بعصا رفيعة طويلة وخلفه خمسة من الرجال يقلدونه في حركاته واهمين أرجلهم إلى أيديهم قليلا إلى الأمام مثله ، بينما يوجد أسفل الصورة حيوان يمرر إلى الغزال الذي يعبر عن مصدر الحركة الراقصة .

ورقص للشعبى في افريقيا - كما يعرفه المفكر والعماد الأفريقي المعاصر « كيمافوديبا » في الدراسة المتممة التي نشرها في عام ١٩٥٩ العدد الثالث من المجلد السابع من مجلة « المسرح العالمى » التي تصدرها اليونيسكو - هو طابع صقوسى ساحرى من طوابع أحياء الأفريقية لا يفصل عن أي شيء آخر بها ، وهو مزيج من نعم والحركة بعد من يكون لها مستغلا كما هو الحال بالنسبة للرقص الأوربي ، فتعلمه الأفريقيون كما تعلمون الكلام ليتموه به عن

الرقص الشعبى في أفريقيا وأهميته في الناحية الاجتماعية

عبد الواحد الإمباني



بصنعيها لمجموعة الرقصات التي تمثل في شأبها
دورة الحياة الكمية من بدايتها إلى نهايتها ، وهي
المجموعة التي تتكرر في كل مجتمع أفريقي والتي
وصفتها الدكتور « بيرل بريمانس » في قسم
مستعمل بها ينظم على الترتيب المتعاقب رقصه
الاحصاء فرفصة الميسلاد فالتكريس أو البلوغ
فالحطبة فالزواج فالملوت وهي المراحل التي يمر
بها كل كائن حي . . .

أ - رقصه الاحصاء

رغم أن هذه الرقصه قد تختلف من حيث
دورها من قبيلة إلى أخرى فإن الغرض في النهاية
واحد لدى الجميع ، فهي نوع من العبادة والتوسل
إلى القوة العليا مسبق بدر الحبوب كى تمتد
حدورها وتقوى ونمو نموا حسنا فالأفريقيون
يعتقدون أن الرقص في هذه المناسبة لطرد كل
الأرواح الشريرة فيتهيؤ الجو الصالح أمام
البدره للتفريج ولتوالد . والاحصاء هنا ليس
قاصرا على احصاء النباتات والحياة الحيوانية
معجمائاتها وعائلها فحسب بل تمتد أيضا لتشمل
احصاء الفكر كذلك ، فحين يريد الزعيم أن
يتخذ قرارا هاما يخص أمرا من أمور قبيلته فإنه
يستدعى الراقصين ويطلب إليهم أن يروصوا
لصباح ذهنه خصبا بالأفكار الصائبة .

ولما كانت الشعوب الأفريقية التي تعيش على
صعاف الأنهار ترى في النهر مصدر الاحصاء

مشاعرهم وأحاسيسهم ، ويتميز بمفومات درامية
بمكس صورة الصراع المتبادل بين الإنسان
لأفريقي وقوى الطبيعة المحيطة به .

وهذا التعريف الموجز السريع يسير إلى علاقه
الرقص بالحياة داخل المجتمعات الأفريقية .
وهي علاقه وثيقة متلازمة تكاد نجعل منها سب
واحدا أو على حد تعبير الكاتبة الروسية الأمريكية
الدكتور « بيرل بريمانس » الرقص عند الأفريقي
هو حياته ، فبين الرقص والحياة زواج معاصبي
وحين اكتب عن الناس والحياة في أفريقيا
لا أجد أمامي مصدرا أصدق من الرقص .

ومن هنا كانت الجماعية سمة أصيلة من أورد
مميزات الرقص الأفريقي ، فالناس في أفريقيا
كلهم يرقصون ، الأطفال والصبية والشباب
والشيوخ ، رجالا ونساء . .

أنواع الرقصات الأفريقية

وليس من الممكن هنا أن نعلم حصرا كملا
لأنواع الرقصات الأفريقية التي تمارسها الجماعات
لأفريقية على اختلاف مواقعها الجغرافية ، لكن
من المناسب أن نعرض فقط لأهمها وأكثرها
شيوعا . ومن التعرف على دوافع هذه الرقصات
وأغراضها نستطيع أن نتبين مدى أهميتها وأثرها
الحق في حياة الأفريقي .

ولعل من الأفضل هنا أن نقتصر أثر المهج
الذي اتبعته الدكتور « بيرل بريمانس » في

ورمه لأنه يفيض على الأرض ويرى تربتها ومن لم يولد فيها قوة الإخصاب ولما كانوا يعتقدون كذلك أنه ينبع من مصدر غير مرئي وتسير مياهه حاملة معها شحنة الحياة إلى أنهار أفرمها وأن لساء ينطلقن قبيل موسم بدر الحبوب مرتديات ملابس حصراء ، ثم يسرن في حركة أشن بحركة النهار اللامتناهي في صف طويل احداهن خلف الأخرى حاملات البذور ومن يرفصن رقصصة تتحرك فيها الأقدام والأيدي في ايقاع مسظم ديق .

(ب) رقصة الميلاد :

حين يتم الإخصاب وتجدد القوة العليا مرجز في الوقت المناسب تبدأ رقصات الاحفاد بالموود الجديد التي يمثل امتداد الحياة على الأرض ، والرقص في هذه المناسبة يكون نوعا من لشكر لالة الذي بفضل فوصل موى القبيلة بحصرها ووجعها معه الاستمرار والديمومة . ومن التقاليد الطريفة التي ترتبط بهذه الاحتفالات أن أحسن راقص فيها يصبح له الحق في أن يختار لنفسه زوجة تتحمل العبينة دفع مهرها نيابة عنه ، تكريما لثروته .

(ج) رقصة البلوغ (التكريس) :

وحفلات الرقص بهذه المناسبة عد من أهم حفلات الرقص على الإطلاق لدى من هم لأفريقية ، إذ ينظرون إلى مرحلة البلوغ على أنها أحقر وأهم كل المراحل التي يمر بها الإنسان في حياته . رجلا كان أم امرأة .

وعنى رقصة التكريس أن الإنسان لا يصبح أن يعيش خائفا ، بل عليه أن يواجه هذا الخوف وأن يتغلب عليه ولا وقع صريعا تحت أقدامه . ولما كان وجود القبيلة ومكانتها يعتمدان على نوعية أفرادها فانها تربي البشر الجديد منذ طفولته جسديا ونفسيا على تحمل أكثر التجارب صروره ، ولهذا يعبر اشخص الضعيف خطرا يتهدد مجتمعه ، وفي حفلة الرقص التي تعد بمناسبة البلوغ يوضع الشخص المراد تكريسه في مواجهة الخوف مباشرة ، والخوف هنا قد يتمثل في شكل الراقصين ذوي الأسمعة أو في أصواتهم التي يملكون بها قصص الرعد الخ وهؤلاء الذين ينهزمون أمام الخوف يطلون إلى الأبد أطمعلا ، لا يستطيعون الزواج ، ويصيحون موصع انتهاء المجتمع وازدوائه ، أما الذين سعدون على الخوف ويقهرونه فانهم ينفذون أهلا لممارسة كل نشاط

في مجتمعاتهم ومن حفيهم الاستمتاع بكل ما في الحياة من مظاهر العيش الكريم ، ويصبحون على حد تعبير الأفريقين أنفسهم «براكين إنسانية» .

(د) رقصة حفلات الخطوبة والزواج :

ولما كانت الحياة في أفريقيا تتميز بالطابع الجماعي التعاوني فإن المجتمع يحرض دائما على أن يشارك الفرد أرباحه ولحظاته السعيدة ، وليس من شك في أن مناسبة الخطوبة أو الزواج عد من أكثر المناسبات مدعاة للبهجة والسرور في حياة كل إنسان ، ولهد يتم عبيلة حفلا راقصا لم يتزوج من عشيقاتها وفي مناسبة الخطوبة يجتمع العيسات الأيكار حيث ينظمهن دائرة ثم يأخذن في الجري بحطى دقيق وس يشكن منظر طائر الشورس ويسرنن فيما يشبه حركة الطير فوق منحدرات الجبال الحصر إلى أن يحتضن داخل الحمول الخصبة .

أما رقصة الزواج فتبدأ حين يسهي السيده لعجوز من توجيه النصائح إلى تجعل من العروس زوجة صالحة وبعد أن تحصل أمعها وسيع روحها في منزل تخديك ويكون اخر من رقص في هذه حاة هو سكر الله على بقصدته سهيته اجر الحق اصافه حديده في حياه العبيته وتعدك لاساس سماده واسرحة للعروسين .

(هـ) رقصة الموت :

قد يكون من الغريب أن نتصور مجتمعا يرقص في مناسبة موت ، ولكنه تغليد لا يرى فيه الأفريقى هذه الغرابه التي يراها غيره ، لأن دمرى بعد أن درره حياه بما تكتمل بالحب أو على حد عبيره بالعودة إلى العالم الما ممتور لأن المرء حين يموت يمس إلى عدم الخلود مع روح استت وفي هذا خير كبير لمن فارى حياه الأرض وعلى الاحياء أن يسعدوا بهذا الخير وان يعبروا عن فرحهم بالرقص والصحوب باغناء ولطيل . وقد خص ابيسوف الأفريقى المعروف دكتور . تكسيس كحامي ، سر سعادة الأفريقى بالموت وعدم احساسه بأحرر العمق خديته بعوله .

« ذلك لأن الفلسفة الأفريقية تؤمن بالخلود وموت ليس إلا الامتداد الأولى للحياة المتطورة والأفريقى ينظر إليه باحترام تماما كما ينظر إلى المورود ، ولهذا يحتفل بموت اقربائه وأعرائه بالرقص لأنها المناسبة التي سيعود فيها الميت إلى روح أسلافه » .

رقصات أخرى :

وليست هذه المناسبات الاجتماعية التي تحدثنا عنها هي وحدها المناسبات التي يقيم لها الأفريقي حفلات الرقص ، بل أن هناك مناسبات كثيرة أخرى يستقبلها الأفريقي دائما بأشكال متنوعة من الرقص التقليدي الذي توارثه عن آباءه وأجداده الأقدمين ، ولا يرى فيها جميعاً إلا جزءاً لا يتجزأ من طغوس حياته .

ومرة أخرى نعتمد على منهج الدكتور « بيرل بريانس » في تصنيفها الموضوعي للرقص الأفريقي ونعرض للمجموعة التي اندرجت في داخلها تلك الرقصات التي يتعامل بها الأفريقي مع بيئته الطبيعية ، والبيئة الطبيعية هنا هي الغابة ، إذ هي المسرح الكبير الذي تتحرك كل خطوات الحياة فوق خشبتها الممتدة هنا وهناك وفي داخل هذه الغابة يتوافر الغذاء من مصادر النباتية والحيوانية ، وكل إنسان يستطيع أن يحصل على ما يحتاج إليه منه طالما كان قادراً على استخدام وسائل الجمع والقنص ، والغابة منك مشاع للجميع تمنح عطاياها السخي لكل من يوظف امكانياته البشرية للأخذ والقبول .

وقد تعلم الإنسان الأفريقي وهو يتعامل مع الغابة حرفة الصيد وضرورة الحرب دفاعاً عن سلامته ورزقه وأهميه الشجاعة كوسيلة لتأكيد ذاته وحقه ومعرفته طباع الحيوانات ، وفيه أخبار السلف العظام وذكرى أمجادهم وانعكست كل هذه الجوانب من حياة الأفريقي في رقصات محتله تمثل مفهومة لها وأثرها في وجدده بل أصبحت جزءاً من هذه الحياة نفسها ، فكانت رقصه الصيد ورقصة الحرب الشجاعة ورقصة العزود والأفراس والرقصة التي تلازم رواية لأسطورة والتاريخ .

وسنحاول هنا أن نتعرض لأهم هذه الرقصات وأكثرها ديوماً بين الشعوب الأفريقية ومن خلال هذا العرض نشير إلى دورها وأهميتها في حياتهم الاجتماعية .

(١) رقصة الصيد :

العرض فيها مظهر حكمة وصل أساليب القنص والبرر مقدره ، الإنسان على السيطرة على الحيوان ، ولا كان العزال أصعب حيوانات الغابة مثلاً على الصيد فقد انتشرت رقصة صيد الغزال على أوسع نطاق في أفريقيا .

تضم حلة الرقص ثلاثة من الصيادين المسلحين بالرمح والسكاكين وصيماً في حدود الخامسة



عشرة من عمره يصع فوق رأسه فماعا لرأس
غزال بينما يغطي جسمه بجلد غزال أيضا وثبت
في سفل ظهره دبلا صغيرا .

وبعد رافضون الثلاثة شبيب بعض
الحشائش الخصر في قطعة متوسطة الطول
معروشه في الأرض وسط الخلة ، ويحذر أن
سهوا من وصع هذه الحشائش في مكاب
سقوسون داخل أعطيتهم المصنوعة من حنود
الحيوان ثم يختفون وسط صفوف المشاهدين من
الحماهير الى حين يدخل الغزال « الرافض »
بهذه وحذر ناعضا في الهواء محدثا صوتا خافتا ،
بينما يتحرك واحد من الصيادين من بين صفوف
الحماهير شاهرا سكينه في يده متجها نحو الغزال ،
ومع ايقاع الطبول الآخذ في الصعود قليلا يتلفت
الغزال حوله فري الحشائش الخصر المشتة
في نهاية العصا تقترب منها في حذر شديد ،
وحين تزداد ضربات الطبول ارتفاعا يرجع الغزال
سيدا عن الحشائش الخصر وان ظل مترددا من
الاقدام عليها والاحجام عنها حتى تبدو خصرة
الحشائش مغريه في عنيه فيقرب منها هذه المرة
ويكاد يلمسها وان تظاهر في الوقت نفسه بأنه
لا يعبأ حتى يلمسها ، وسنما يأخذ الغزال انحاها
مضادا بجسمه لموقع الحشائش اذ به ينقض عليها
في حركة رشيقه ليلتهمها بسرعة ، وفي هذه
المحطة تنطلق سهام الصيادين الثلاثة فتصير
الغزال ، غير أنه يظل يقاوم والسهام عالقة بجلده
سليما تنزالي ضربات الطبول في سرعة مذهلة
ليرتطم الغزال فوق الأرض وان ظل يحرك أجزء
جسمه بلا أمل ، الى أن تتجه الصيادون نحوه في
حركة خاطفة ويقطعون ذلك بالسكين ، وبهذا
المشهد تنتهي الرقصة .

(ب) رقصة الحرب :

وهي من أكثر الرقصات الأفريقية إثارة وأهمية
لأنها ترتبط بأهم وأخطر حادث تتوقف عليه
مسير القبيلة ووجودها وكرامتها .

والفرص من هذه الرقصة تجديد قوة القبيلة
ومقدرتها على القتال دفاعا عن النفس .

وتبدأ هذه الرقصة بجماعات صغيرة لا تكثر
أن تتزايد أعدادها مع استمرار الرقص ودق
الطبول ، وفي كل دورة يندفع الرجال صانحين
وود شرعوا حراهم في مستوى رؤوسهم ثم يمررون
هذه الحراهم في خط محمور على الأرض وحين يطلق
الراقصون المحاربون صيحات الحرب مشترك كل
الواقفين حول الحلبة في هذا الصياح .

وهي معظم القبائل الأفريقية يتولى هذه الرقصة
أحد السحرة العرافين ، وهو الذي بتشد الأعنة
في صحبه مرتلين آخرين ، وقد جرت العادة أن
يصنع الراقصون الذكور وحوشهم ويحركون
أجسامهم متأرجحين ذات اليمين وذات اليسار وهم
يدقون الأرض بأعقاب أقدامهم ، وحين يشعرون
بالإرهاق والتعب يتوقفون قليلا للراحة وتناول
الطعام ولشرب ثم يستأنفون الرقص من
جديد .

ويبعد لا يرون أن هذا الرقص يسمح الرجال
مريد من نفوة من خروجهم للقاء العدو أو الإغارة
على أرضه وماشيته .

ومن بين الأغاني التي يرددونها الراقصون وهم
منهمكون في أداء هذه الرقصة هذه الأغنية التي
يقول بعض كلماتها .

« قاتلوا بأيديكم وقلوبكم »

اقموا الناس ولا تخافون شيئا ايها الرجال

وتقوم النساء أيضا بأداء رقصة الحرب حين
يكون الرجال مستبكين في القتال وتعتقد بعض
القبائل أن الرقص الذي تقوم به النساء في هذه
الظروف هو الذي يقرر سير الحوادث في ميدان
العمل فهو يعلق في أعناقهن بعض الطلاسم
والعاريد أساء الرقص ويقمن بهجمات على
مجموعة من الدمي تمثل العدو ويحطمن رؤوسها
رمزا لتعطيم رؤوس الأعداء .

(ج) الرقصة التي تصاحب رواية الأسطورة والتاريخ :

وهذه الرقصة تصاحب الراوى وهو يحكى
بعض الأساطير الشعبية أو يروى ملاحم المارك
لتي حاصتها الأجيال السابقة من الأسلاف وتعرض
هذه الرقصة في مشاهدتها المتعاقبة عن الأحداث
البارحة مسيما أي تكون بمثابة تمثيل لواقعها
كما كان .

الى جانب المجموعتين السابقتين من الرقصات
الأفريقية وهي المجموعة التي تمثل دورة الحياة
والمجموعة الأخرى التي تصور مظاهر حياة
الإنسان الأفريقي ومختلف جوانب نشاطه في
محيط الغاية هناك مجموعة ضخمة أخرى من
الرقصات المتنوعة ، وكلها ذات أثر بالغ في الحياة
الاجتماعية لدى الشعوب الأفريقية ، هناك
رقصات شعبية يختص بها أرباب الصناعات
المختلفة كما أن للجماعات السرية أيضا رقصاتها
الخاصة بها .



وللمتطبين كذلك رقصاتهم التي يستخدمونها في العلاج وطرد الأمراض والأوثة وهناك رقصات لترحيب بالضيوف ورقصات لاحتفال بخصب وعدم الفاقة ورقصات للمطر والشمس وللمرء ... الخ

إن حياة أفريقي - كما يقول سكان الأفريقي المعاصر كسانودو - هي على مدى آلاف السنين رقصه طوبه تعددت فيها الشخصيات ولكنها رقصه لا تسهى لأنها تحمل سر الحياة .

وقبل أن تسهى من هذا الحديث عن الرقص السعسى في قريه ودوره في الحياة الاجتماعية لا بد لي من حديث سريع عن بعض العناصر المرتبطة به أشد الارتباط وأوثقه . فمعالجة موضوع الرقص الأفريقي دون التمرص لأهمية الطبول فيه تعد من وجهة النظر الواقعية والتاريخية ومعالجة ناقصة وغير أمينة ، ولذلك فلا بد من حديث سريع عن هذه الآله وصلتها العصبية بالرقص الأفريقي . . .

بعد كانت الطبول لا تزال إلى حد ما تعتبر من وسائل التعاطف بين سكان أفريقيا المنتشرين في أماكن شاسعة ومتراصة الأطراف فهي تمثل عندهم قوة الكلمة وسحرها ومفرتها على التفل على متاعب الحياة .

والطبول التي يستخدمها الأفريقيون عدة هي رقصاتهم المختلفة هي الطبول الكثرة التي ذكرها ابن خلدون باسم « الكوركة » وهناك بعضها إلى طول الرجل أو يكاد .

ويطلق الأفريقيون على الطبل « جد الموسيقى » لأنها الدعامة الأساسية لكل الزان الموسيقي الأفريقية .

وتتعدد أنواع الطبول في الرقصات الأفريقية صرا لمغير الإيقاع المركب داخل الرقصة الواحدة ، ورغم أن هذه الطبول تختلف من حيث أحجامها وأشكالها ومن ثم تختلف درجة أصواتها فإنها تعطى لغة مركبة يعيها الأفريقيون ، لغة قد يعتبرها غيرهم نوعا من الصبح الصاحب .

ويميز الإيقاع الأفريقي بتغير مناطق الضبط العادية داخل « المسارورة » التي تكون الوحدة الرسمية للحن ، وهذا الإيقاع هو ما يطلق عليه في الاصطلاح الموسيقي الحديث اسم « السنكوب » وعلى هذا فالإيقاع الأفريقي « السنكوباتي » المركب هو الذي يعطي للرقصة الأفريقية قوه وحيوية دافعة . . .

وبعد فالحديث عن الرقص الشعبي في أفريقيا حديث طويل ومتشعب حظيت المكتبة الأوروبية بالدراسات المتنوعة عنه ولكنه لا يزال حتى الآن عالما مجهولا لم يكتشفه بعد أحد من الدارسين المحدثين العرب ، ولم يتوفر على تسجيله أو كتابته عنه من الأفريقيين سوى قلة محدودة ولا تزال جهودهم قاصرة عن الوصول إلى المستوى المطلوب وعم أن هذا اللون من التراث الفني لحصص قد غزا العالم كله لا سيما مناطق نصف الكرة الغربي وأوربا وأحدث أثرا عميقا في الحياة الفنية هناك .

« عبد الواحد الأمباري »

قارة أم الصغير

جودت عبد الحميد يوسف

مجموعة الصور الفوتوغرافية الخاصة بدراسات
هارفارد الأمريكية .

يتم إصدار هذه الدراسة في باريس
بالانجليزية عام ١٩٣٦ ضمن السلسلة العامة
للأشروبولوجي تحت عنوان « ملاحظات على شعب
سيو والحارة » . و « الحارة » هي تسمية القارة
لغة الأديب .

ولاشك أن هذه الدراسة - التي سجلت
الحياة والتقاليد والعنود خلال مرحلة من المراحل
التي كانت تقع فيها الواحة تحت ظروف الاستغلال
التي - تعتبر من أهم المراحل العلمية التي يمكن
استيعادها - تتيحون لأجيال طويلة قادمة .
على أن الواقع تجميع مركز لمجموعة من الدراسات
اللاحقة ، دراسات التي حظيت سيوة - أكثر
من غيرها من مناطق مصر - بأهمية الكتابة عنها
، مرة على مر العصور .

ولقد تعودنا في فترة السنوات الأخيرة أن
نطالع في صحفنا ومجلاتنا عن تلك القرية المنعزلة
، قارة أم الصغير ، عدة موضوعات ذات عناوين
مبيرة وأقاصيص أسطورية ، كان من بينها ما نشر
في بداية عام ٦٨ عن أن هذه القرية قد بنيت
بوتها فوق صخرة ارتفاعها ٧٠ مترا عن سطح
الصحراء وحينما تعرب الشمس يصعد إليها
الاهالي عن طريق سلم خشبي طويل مصنوع من
خدوع النخيل ، ثم بعد أن يتم الاطمئنان على جميع
السكان يرفع السلم حتى لا يصعد اليهم أحد
الغرباء ، والصورة تكاملها تعد عن الحقيقة بعدا
للا .

أربعون عاما كاملة هي المسافة الزمنية بين
المحدث الأشروبولوجي الشاب والشركلاين الذي
أوفدته جامعة هارفارد الأمريكية لدراسة واحة
سيوة . وبيني كمبعوث مصري أوفدته الثقافة
الجهادية لتسجيل الفنون التشكيلية الشعبية
في نفس المنطقة ، وهي مسافة زمنية طويلة مرت
على الواحة خلالها كثير من الأحداث والتطورات
أدت بها في النهاية إلى صورة للحياة لا تحصل من
أثار المرحلة الأولى غير ذكريات يحاول أن يتذكرها
الرجل الوحيد الباقي من الرجال الكثيرين الذين
نحدثوا إلى الباحث الأمريكي كلاين . رجل في
العقد السابع من عمره . وحينما سأله عن
كلاين ، قال بعد سراحة في أعوام طويلة مضت
كان شامانا ، الأسئلة مثلك . وقامت أحاديث
بعد كان هذا الرجل منذ أربعين عاما شابا يفرق
أشعر من عمره .

والدراسة التي أذكرها لكلام تنص على
« مجموع سيوة يعيش منعزلا على مسافة تزيد
١٣٥ كم من قلب مدينة سيوة العاصمة ، وهي
لا زالت تحمل الكثير من ملامح طابعها القديم رغم
المسافة الزمنية الطويلة . ذلك هي قارة أم الصغير ،
لكن احتل موضوعها جانبا كبيرا من هذه الدراسة
التي جريت بين عامي ١٩٢٨/١٩٢٩ وأعدت بإشراف
جامعة هارفارد مع الاسفاده رسمه منقولة عن





مقر عام القارة ويبدو بوضوح تراكيبها المعمارية فوق
الصخرة الفخمة المنحكة بموامل التعرية

يحتضن أولاهما بطاهرة قلة تعداد السكان في
القرية... حينما كانوا في الأزمنة القديمة يحملون
روح المحدث والهجوم على القوافل بطرا لفرهم
ولموقع القرية على طريق تلك القوافل بين سيوة
ومصر... يقول الاسطورة المتوارثة... أن شيخا
ورعا اسمه... عبد السيد... كان مسافرا من
طرابلس ليلحق بقافلة الحجاج في القاهرة وكان
يرافقه عدد من الرجال المتعبدين الذين كانوا
يريدون الحج أيضا... وعندما حطوا رحالهم عند
(القارة) خرج السكان من القرية لمهاجتهم بدلا
من استضافتهم وكرامتهم... ونجح الشيخ ورفاقه
في الهرب... وحينما وصلوا إلى وادي أمن
... عبد السيد الجليل... عبد السيد... فوق صخرة
وأخذ في الدعوة إلى قوم القارة مقسما أن يكونوا
أبدا أكثر من أربعين رجلا على قيد الحياة في هذه
القرية... ومن لحقتها وحين يحاور عدد الرجال
الأربعين يموت واحد منهم... .

ويقول الاسطورة الثانية... أن مجموعة من
الاعراب المهاجرين قاموا بالآغارة على « القارة » في
أحدى المرات... وتقهقر السكان إلى القرية وأغلقوا
البوابة الوحيدة لها... وبوسلوا إلى الشيخ الولي
الذي هو حارحيا طالس السجدة فظهرت روح
الشيخ السجدة لحظت أحوال الأعداء فمحوون
حول الصخرة مرات وكثيرا عاخر من المشور
عن المرأة أو رؤسها... وكاتب التنتجة انذاك
فيهم مما شجع سكان « القارة » على التمسك بال
أصلهم... .

و قد ما نظرنا إلى قارة أم الصفرة من وجهة
نظر التراث الشعبي فابا يستطيع أن يطلق عليها
« المتحف الحي للتراث الشعبي في منطقة سيوة »
فهو... دعما... تطبق عليها موصفات ذلك النوع
من المناهج فهي لازالت تحمل نفس الطابع القديم
في التخطيط الإنشائي للقرية أو المدينة...
وأسلوب بنائها... ثم حركة الحياة التي تعيش

بأما... فلا القرية على هذا الارتفاع الشاهق
ولم يمكن أن يصح سلم هذا الطول
المرتب... من جوع التخييل التي يمكن مساطة
بصور حجم جديع واحد منها ثم تصور حجم السلم
المذكور وثقله... وكم يحتاج من البشر ومن الوقت
والجهد لرفعه إلى داخل القرية... تلك الصورة
لا يمكن أن يكون قد حشدت في أي عصر من
العصور التي مرت على تلك القرية التي تتوسط
واحتها الوادعة المنسية... والتي يسكنها أقل
من ١٥٠ نفس... من الكيمول والرجال والسما...
ولأطوال من ذوي البشر الداكنة... .

وليس هناك أدنى شك في أن «قارة أم الصفرة»
بتعدادها الضئيل وفي وضعها الهاديء المستكين
وسط الصحراء على ارتفاع لا يزيد عن عشرين
مترا عن سطح الأرض المحيطة بها وصورة أحيائها
المتراسة المتجمعة فوق الحمل الصفير مكونة
...
سكانها الذين لا يروا يعيشون حسباتهم العادية
المتوارثة في دورها الدليلة... يؤدون شمسائهم
لدينية الإسلامية في مسجدتها القديم الذي يملأ
...
تسكن في مجموعها العام طراز القلعة الصغيرة...
صورة نسيم الخيال... وسيساعد على تأكيد
الأساطير القديمة لمرور دور حولها... بل
وأحيانا يساعد على خلق أساطير جديدة يمكن أن
تضاف إلى ما در حول هذه القرية منذ نشأتها
وحتى اليوم... .

« تذكر مدحرف (١) أسطورة من « القارة »

(١) ضابط بحليزي كان يعمل قائدا لفرقة الهندسة
في مصر... خلال السنوات الأولى من القرن العشرين...
أصدر في لندن عام ١٩٢٢ كتابا بعنوان « سيوة واحدة
الإله آمون » يعتبر من القيم الراجع التي صدرت عن هذه
المنطقة... .

فيها وندور خارج كتلتها السائبة على الأرض التي
تكتسوها مساحات منها أشجار النخيل والزيتون .
لقد كانت المدينة الأم الأولى . . شالي
القديمة التي تتوسط الآن مدينة سيوة ،
والثانية قرية أغورمي التي تبعد ثلاثة كيلو مترات
عن شالي ، وكلاهما لازالت أطلال المبانى والمواقع
ولسوارع الضيقة والآبار فيها باقية تذكرنا بتلك
المصارة التي أندثرت وبدأت المدينة تفرش
الأرض من حولها . ولم يبق من صورة قلعة
الحاكم المحكم غير «قار» أم الصعير، ذلك المتحف
الحى الذى لازالت فيه حياة السكان بنفس
أسلوبها القديم فى شالي وأغورمي . . لكنها مع
تيار التقدم والحياة فى الواحة كلها . . وبعد
توقف الغزوات التي كانت تهددها . . وبعد
بوفر الأمان . . تسير نحو الجديد تتطور ذاتيا . .
اذ بدأت بعض الأسر القليلة تبني لنفسها دورا
حديدة أكثر اتساعا . . أكثر تطورا على الأرض
المحطة بالقرية المعلقة على التل . . لكن أسلوب
بناء واحد ، والمنازل المستخدمة منه تمت كما
هى فى سيوة كلها ، طينة الأرض المالحة التي
تسمى « كيرشيف » لتشبيد الحوائط وجدوع
أشجار النخيل للتسقيف .

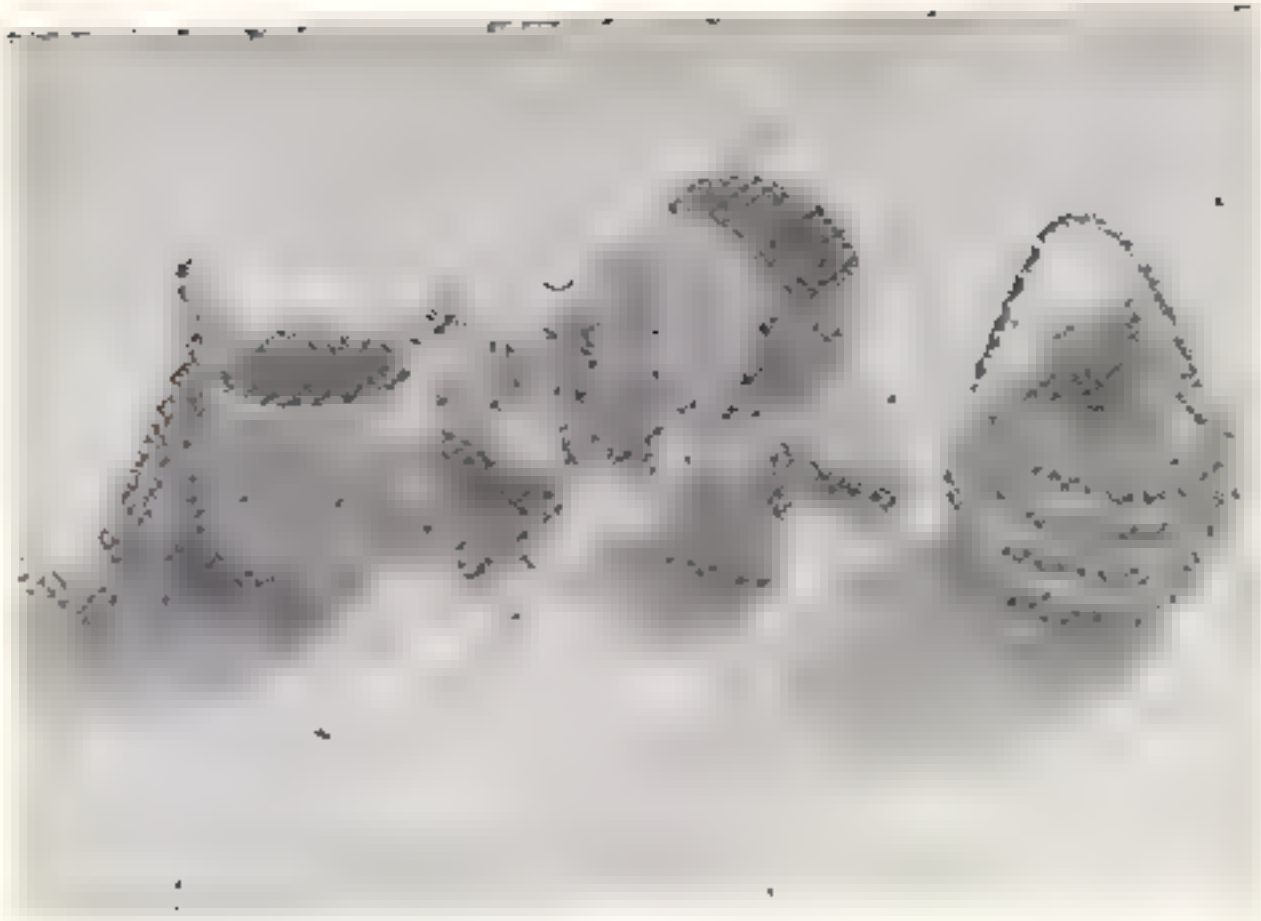
والقرية فى شكلها العام غير محددة الجوانب
تماما ، لكنها فى مسقطها الأفقى أقرب الى شكل
المستطيل ويقع مدخلها فى الجهة الشرقية وهو
عمارة عن مر واقف الانحدار يتصاعد بالتواء بلا
درجات معرجا مع انحاء التل نفوذ عبر الصحرة
الى البوابة الضخمة التي يفلقها باب عتيق من
فلوق النخل المجمع حيث تؤدى هذه البوابة الى
بعض يقع أسفل مسجد القرية يتفرع الى فرعين
يؤدى الى داخلها وفى وسط القرية يقع السوق
المعتوج .

والواقع أن هناك بعض الاختلافات بين شالي
القديمة من جهة وأغورمي والقارة من جهة أخرى
اذ أن مدخل الأولى يتكون من درجات والمجموعة
المدنية مدخلها معراج شديدة الميل وثمة اختلاف
آخر بين شالي القديمة وأغورمي من جهة والقارة
وحدها من جهة أخرى . . ذلك أن وضع المئذنة
فى المجموعة الأولى تعلو المدخل مباشرة أو فى
جانبه . . مظلة عن الخارج لا مكان استخدامها
كبرج للمراقبة ، بينما تعد المئذنة فى مسجد
القارة الذى تعلو المدخل تطل الى داخل القرية
عذا .

وحين نترك القرية وأبنيتها فإنا نقف أمام
«هم» أساج يعتمد عليه « القارة » طوال العام

مدخل القرية الى الجهة الشرقية فى سورها الحصين ويظهر
انحداره الشديد

نموذج فى أساج الفخار (مبخرة) ذات ثلاث زوائد زخرفية
ملحمة فى أعلى وتسمى بالخشونة والندالية



مجموعة من المراجين الملونة المختلفة الأحجام المصنوعة من
الخوص والزخرفة بوحدة هندسية وبالوحدات المشغولة
بجبال اللب وكرات الحرير من إنتاج القارة .

الانتاج مصدرا من مصادر التجارة لبعض زائريها
من المناطق الأخرى .

والحقيقة أن هذه الشريحة البشرية التي
معرض اليوم للمحات مما كتب عنها في بداية هذا
القرن ، وما نراه في الدراسات الميدانية التي
تجرى اليوم على أرض واحة سيوة - في حاجة إلى
أن توضع موضع الاعتبار فيما يتعلق بتخطيط
مشاريع المسح المسحيلي لكل جوانب التراث
الشعبي فيها فليس كافيا أن نسجل حائنا
وحدنا منها كالعنون التشكيلية الشعبية وإنما
يحتاج الأمر إلى إيفاد مجموعات من الباحثين
لتسجيل هذا النموذج العريق من مبادئ المتاحف
الحية التي يندر أن يتعدد في بلادنا ولاقتناء نماذج
حقيقية من إنتاجها قبل أن يطمح بهذا التراث
طوفان المدسة الراحبة على أرض واحة سيوة
متمثلا في تدفق المتروك غزيرا من أراضيها .

جودت عبد الحميد يوسف

في معيشتها بعد موسم تصدير إنتاجها الضئيل
من البلح والزيتون . . ذلك هو إنتاج المراجين
وهي صناعة تشتهر بها القارة منذ أقدم العصور
حيث كانت تباع البلح والحصى والمراجين إلى
القوافل المارة بين مصر ووادي النيل .

ويتميز إنتاج هذا النوع من الصناعات اليدوية
للقارة بالبداية في التنفيذ وفي استخدام الألوان
الرائية ولهذا فانتاجها رخيص نسبيا إذا ما قورن
بالإنتاج الدقيق لصناعة المراجين والأطباق الخرس
في سيوة ذاتها ، وتقوم الزخارف المستخدمة فيها
على تكرار الوحدات الهندسية الكسرة أو الزخارف
اللزونية في المراجين الكروية الشكل أو الأطباق
الدائرية . . نجد أن إنتاج الأبراش فيها بسيط
يخلو من الزخرفة ويتم إنتاجه في صورتين المستطيل
والبيضاوي الذي يستخدم كمصليات خاصة .

ولقد دخلت إلى « القارة » الآن أشكال جديدة
لا تمت إلى إنتاجها الأصلي بصلة بعد أن أصبح هذا

المجلات الثقافية

تصدرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

المجلة

سجل الثقافة الرفيعة
رئيس التحرير

يحيى عفت

تصدر يوم ٥ من كل شهر

العدد ١٠ قروش

الفكر المعاصر

د. مصطفى لطفى النجار

د. فؤاد زكريا

تصدر يوم ٣ من كل شهر

العدد ١٠ قروش

الكتاب

رئيس التحرير: أحمد عتيق صالح

تصدر أول كل شهر

العدد ١٠ قروش

المسرح

د. محمد فوزى

د. صلاح عبد الصبور

تصدر يوم ١٥ من كل شهر

العدد ١٠ قروش

الكتاب العربى

أول مجلة بيومها فى

العالم العربى

رئيس التحرير

أحمد عيسى

تصدر كل ٣ شهور

العدد ١٠ قروش

السينما

كل جديده فى فنون السينما

رئيس التحرير

مفتى الدين وهبه

العدد ١٠ قروش

المنوع الشعبى

د. محمد فوزى

د. محمد عبد الحميد نويس

تصدر كل ٣ شهور

العدد ١٠ قروش

المنوع الشعبى: مجلة ثقافية شعبية، والمناهضة للعلماء والمثقفين
المنوع الشعبى: مجلة ثقافية شعبية، والمناهضة للعلماء والمثقفين

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر

مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

رئيس التحرير

د . عبد الحميد يونس

الثمن
١٠ قروش

speaks in detail of the «Koseim», the «mowakaf», the mosaddas» and the «mal-zouma».

The reviewer concludes his article by praising the book and the author who is one of the eminent folklorists in Tunis, who can distinguish between what is genuine and what is not.

* * *

Book Review

IRAQI COLOURED IMAGES

reviewed by

Mohamed Ahmed Youssef

Folk poetry is closely related to folk life, it expresses people's joys and sorrows, and reflects their wishes.

In his book «Iraqi coloured images» Mansour Alhelw deals with the Iraqi mawals. He says that they differ from the similar forms in other Arab countries. He describes in detail the Iraqi mawals.

The author then speaks of another kind of folk poetry, the «darmy», so called after the dawarem clan in the middle and south of Iraq. He gives some examples of the «darmy».

He then proceeds to the abouthiya.

The reviewer is of opinion that this book is an excellent step to study the characteristics of the Iraqi folk poetry.

* * *

THE FOLKLORE WORLD

FOLK DANCE IN AFRICA

ITS IMPORTANCE IN SOCIAL LIFE

by

Abdel Wahid Al-Imbabi

The African is a dancer by nature. Folk dance in Africa is closely connected with rituals. The writer gives in detail a

description of the various African folk dances, namely, the fertility dance, the birth dance, the puberty dance, the wedding dance and the death dance. He then speaks of the hunting dance and the war dance. He deals also with the dance performed with the accompaniment of relating a myth of a folk tale. He cites other folk dances used to wave off the diseases, to welcome the visitors and to celebrate the nomination of the chieftain.

The writer emphasizes the importance of drums in performing the African folk dances. He says that there are still folk dances in Africa which have not yet been recorded.

* * *

THE LIVING FOLK MUSEUM

IN THE OASIS OF SIWA

KARRET OM ALSAGHEER

by

Gawdat Abdel Hamul Youssef

The writer gives a thorough description of a certain village, called Karret Om Alsagheer in the Oasis of Siwa. This village is characterized with its small population. The inhabitants are less than 150. He cites two legends about that village. According to the first the inhabitants of the village attacked a caravan of pilgrims among whom was a pious Sheikh called Abdel Sayed. The pilgrims, however, escaped and sheikh Abdel Sayed cursed the village. He swore that the inhabitants would never exceed forty persons.

The second legend says that some robbers attacked the village. The inhabitants were saved by a good spirit.

Gawdat says that Karret Om Alsagheer is a living folk museum as it has the same old features.

view, between man and the article which the originality of their crafts. This article was published in the magazine of «Al-torath Al Shaabi in Bagdad as a comment on the occasion of Iraq's membership in the World Council For Arts and Handicrafts.

The writer cites the Iraqi project of establishing a permanent exhibition for folk arts.

* * *

HOW LONG DO WE NEGLECT OUR FOLK MUSIC ?

The Arab speaking world is rich with its folk music.

Many experts came from Germany, Italy, Denmark, Rumania, America and Japan in search of folk music in mountains, valleys and deserts.

The Folklore Centre in Cairo rendered many services to foreign folklorists interested in our folk music and folk songs.

Solman Gamil urges the Egyptian folklorists to study our folk music. He calls to provide the Folklore Centre with graduates specialized in folk music. He concludes his article by advising to get copies of the studies accomplished by foreign experts. The editor comments that the Folklore Centre is doing its best to collect, classify and study the folk data. Solman Gamil is right to call for the necessity of obtaining copies of the various studies accomplished by scholars here and abroad.

Book Review

CUSTOMS AND FOLK BELIEFS

A book written by Dr.M.M. Al Gohary, Abdel Hamid Hawas and Dr. Alia Shoukry.

The reviewer says that intellectual life was in need of a guide including a plan for field work in the spheres of folklore and indicating how to classify the folk data

There was an insistent call to publish a detailed guide for folklorists and anthropologists.

The book is divided in two parts. In the first part the authors indicate the importance of the guide, its sources and its divisions. In the second part they dealt with customs and traditions and they showed the folklorists how to get the necessary data through well-defined questionnaire.

* * *

Book Review

FOLK LITERATURE IN TUNIS

reviewed by
M. Fikry Anwar

A book by Mohamed Almarzouki, published in Tunis.

The book first deals with myths which occupy an important position in folk literature. The author speaks of the social, political, heroic, ritual, historical, literary myths and that of children.

Almarzouki then proceeds to folk proverbs which are characterized with brevity, eloquence and good taste.

He deals, in a special chapter, with folk poetry and gives many examples. He

Despite his almost unlimited belief in the supernatural, he lives in a single world. Even the dead are close to him, and everything is both natural and supernatural. Since he makes no real distinction between the two and assumes that they are in effect one, he uses what he knows to shape his ideas about what he does not know but whose existence he does not dispute or doubt. His imagination is an extension of his observation, a special application of it beyond its usual task of noticing things to creating other creatures and other scenes which fit naturally into what he and his kind absorb from the perceptions of every day

* * *

THE FOLK ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

FOLK ARTS IN THE AGE OF TECHNOLOGY

The Academy of Arts with the collaboration of the American University in Cairo, invited Dr. Abdel Hamid Younes to give a lecture about folk arts in the age of technology.

The lecturer spoke of the conception of folklore and said that it is flexible and ever developing to suit the evolution of social relations. It is the only means to which man resorts to express himself. It is the output of culture acquired by the members of a society. It is impersonal but cultured.

Dr. Younes says that there is no connection, from the psychological point of

is remodeled in this age of mass production.

The technological progress helps in recording the folk data.

He concluded his lecture by saying that folklore is closely attached to man because it is the output of his intellect and the reflection of his sentiments.

Dr. Younes asserts the vital importance of handicrafts as they reveal the origin and history of the genuine material side of our culture. They imply the real traditions of our plastic arts. The big machine is indulged in the mass production of pre-designed types. The individual touch of the artisan, his ability to create and modify are totally absent in the production of machinery.

The wares, articles, intents and forms of folklore are the real human resort in this tremendous age of technology

* * *

HANDICRAFTS AND FOLK ARTS IN IRAQ

Handicrafts in Iraq are numerous and vary from one region to another.

In the northern region we find sculpture, wood carving, pottery, knitting, weaving, and embroidery

The southern region is renowned with mats, baskets, ropes, carpets, rugs and boats.

In the middle region there is pottery, copper utensils, carpets, and jewelry.

The writer concludes his article by asking the folk artisans and craftsmen to improve their product and to maintain

The imagination has a large field of enterprise in dealing with spirits, and since evil spirits are in richer supply than good and need to be dealt with decisively, they set the imagination in action with some force. Among the Gabon Pygmies, when an elephant ravages the forest, it is because malicious ghosts have stung it on, and to keep them quiet a song is sung, which has in it a note of expiation. The writer speaks of the Ogiri who have frightening and mysterious powers. The Pygmies pray to turn the Ogiri away to other haunts before they attack the village. The Australian Euahlayi knock out a tooth so that they may not be attacked by a spirit.

C.M. Bowra then deals with songs of death and laments which are everywhere sung over a dead person. The Shaman, says the writer, believes that he has knowledge of the unseen world, and that he can change his shape or travel through the air. The connection between men and animals and other totems is seen as a physical relation, and in Australia this often extends beyond the cult of living totems to the cult of mythical ancestors, who are sources of life and actually present somewhere on the earth. We must accept myths as they are revealed in the songs and try to see how they are brought home by the exercise of the imagination.

The writer deals with a number of songs connected with the Chinoi, divine beings who lurk in nature and are the powers behind many growing and active things. In their small compass these songs succeed because each concentrates on a single imaginative idea — the joy of the Chinoi at arriving in spring, at returning to the sky, at smelling the flowers which they have made to grow and whose scent they enjoy almost as part of themselves.

The earth is so full of spirits that it cannot be dissociated from them or understood without them. The songs act on this conviction and bring natural and supernatural together in a set of single scenes, but their unusual claim is that they reveal something which is really identical in the Chinoi and their physical manifestations, and from this they extract a sprightly poetry shamanistic songs call for this kind of imagination, at once visual and psychological, since they expound the inner meaning of religious beliefs, but totemistic songs, which superficially have something in common with them, are less concerned with inner meanings than with establishing the reality of their subjects in the actual world. They are much interested in mythical ancestors, who are believed to exist in the known scene and to perform specified functions in it. The author cites a song which deals with the life of ancestors on the mountains.

Though primitive imagination works mainly on the supernatural and the unseen and is inspired to action almost unconsciously by the demands which are made on it by its subjects, it none the less deserves the name. It presents to the mind something which can almost be seen, and it does this by applying to the unseen and the unfamiliar what is known from the seen and the familiar. Its great asset is the keenness of primitive senses, and on these it relies for its vigour and its verisimilitude. It would certainly not be so successful if its results were not so solid and so visual. Not only are the senses of primitive man sharper than ours, but he relies much more on them. In his daily round he develops a remarkably acute and precise knowledge of the physical scene and, since both his religious and his totemistic beliefs are largely concerned with it, it is right that his songs should keep in close touch with it.

made of cloth imported from India. Hissa Al Rifai cites in detail the different kinds of this cloth, namely Algaz, Algisseen, allassi, and Almushkhal.

Among the embroidered gowns the writer cites Almotasarreh, Belama, Akoura and Bakhia.

The «daraa» is a long loose gown which resembles the «gallabia». The woman wears also the «menisso» and the «dawriya». The «Zoboon» is a long tight gown and has a slit which reveals the «Shalha» which is a short chemise made of satin. The «Sirwal» (a kind of trousers), is worn under the «darraa» and is embroidered with coloured threads and spangles. The Bakhnak and molaffaa are coverings for the head. The «Borkaa» is a kind of veil worn over the face.

The «Boushia» is also a veil to conceal the face. It is made of crepe or chiffon.

The writer describes in detail the make up of the woman in Kuwait. She says that the woman in Kuwait wears golden earrings, necklaces and rings. Among the jewels Hissa cites the Jiha-diya, the Kordala, the Maari, the Mortahish, the Mashbak, the Thoraya, the Kayesh, the Zindi, the Tuck, the Makmash, the Shomeilat, the Howeissat and the Khashakheesh. The woman in Kuwait puts on the aftakh, the hogool and the anklets.

The man in Kuwait wears loose clothes. The dashdasha is a kind of gallabia still worn by men in Kuwait. The man puts on the sheleht, the dokhla, the zoboon and the dorkal. He covers his head with the «ghatra» and the «okal».

The writer concludes her article by saying that the dashdasha, the ghatra and the okal are still worn by men in Kuwait.

PRIMITIVE IMAGINATION

by

C M. Bowra
translated by
Gaber Asfour

In modern usage imagination normally means a capacity to form a mental image of something which is not present to the senses. What it represents may exist somewhere else in the actual world, or it may exist nowhere ; it may belong to the past, the present or the future, or to no specified time. In any case it is presented to the eye of the mind, which accepts it on the assumption that it is real, even if it is known not to be.

Primitive imagination is concerned with what it is believed to be present but invisible. It assumes that its subjects exist already and that the singer's task is to show what in fact they are, how they work, and what is their appearance or character, or behaviour. It gives attention to the supernatural.

The Eskimo approaches his guardian spirit and speaks intimately to it when he wishes something to be done about the weather. The Gabon Pygmies believe that the chamaeleon is a messenger from friendly spirits and must be welcomed and treated with care and good will.

Primitive peoples use images as a means to make sense of what is hard to grasp. They are the elementary stuff of myth and are taken quite literally.

The Bushmen believe that dead men ride on the rain, and call out to them when they need their help. They regard the dead as friends and helpers, and speak to them with an easy freedom as they express surprise that as yet no rain has come.

granted the power of turning everything that he touched into gold. When his food and his daughter turned to gold Midas begged Dionysus to have this frightening power taken back.

He cites also the Greek legend of the three golden apples which Hercules got from the garden of Hesperides.

The writer gives a text extracted from the Sira of Alzahir Bibars in which gold plays an important role.

He gives also two texts of Egyptian folk songs in which the folk bard tries to allure his beloved with gold. He concludes his article by speaking of some customs and traditions concerning gold in Egypt.

* * *

THE STORY OF HASSAN ALBASRI IN VERBAL AND WRITTEN TEXTS

by

Adly Mohamed Ibrahim

Although the story is written in «Aïf Laila Wa Laila» (The Arabian Nights), The writer recorded a certain text of this famous folk tale which he heard from an old woman. He studied the new text of the folk tale and compared it with the text written in the «Arabian Nights» and with similar texts in foreign countries. He gives in detail the verbal text of the folk tale. Hassan met a magician and went with him to a mountain. The magician managed to get a certain treasure and left Hassan on the summit of the mountain. Hassan threw himself in the sea and arrived at a palace inhabited by seven fairies. They welcomed him and asked him to stay with them in their palace. They warned him not to open a certain room.

One day while the fairies were away he dared and opened that room. He

saw four girls taking a bath. He admired the youngest. To his astonishment the four girls wore feathered costumes and flew away. He had to wait for a time.

A few days later he saw the four girls bathing in the room and managed to take the feathered dress of the youngest one. She could not fly with her sisters and Hassan married her. He took his wife to his mother and asked the later to hide the feathered dress. The girl, however, managed to get the dress and flew away with her two children to her country. Hassan went in search of his wife and could get her back with the help of a jinni.

The writer is of opinion that this folk tale can be classified under type No. 400. «The man who looks for his lost wife».

He adds that this Egyptian text may be taken from the written text.

He urges the folklorists to publish the verbal Egyptian folk tales to show the Egyptian influences in the verbal tradition of the world

* * *

FOLK COSTUMES IN KUWAIT

by

Hissa Al Rifai

Folk costumes in Kuwait have the same features of similar costumes in the Arab Gulf region.

The writer gives a thorough description of the woman's costumes in Kuwait. First of all she describes the «Tobe». It is a loose gown which has a big slash, called «Geib» and long sleeves to which the «lbats» (pieces of the same cloth) are attached. The «tobe» is embroidered with golden threads called «Zeri» and it is

FOLKLORE AND CULTURE

by

Dr. Ahmed Ali Morsi

The folk expressive forms inspire the cultural frame within which people live. Customs, traditions and thoughts prevalent in the society formulate this cultural frame.

Culture is composed of many intricate elements. One of the most important elements is the language. No human culture can exist without language because it is a means of communication between the members of any community.

The folk, says Dr. Morsi, trains the children how to pronounce the words and teaches them how to speak their language. He cites an example which indicates how the bedouins in Fayoum train their children to speak the bedouin dialect.

The spoken dialect is somewhat different from the literary language. It is characterized with its adaptability to the needs of individuals. It is more flexible than the literary language. The writer presents some folk texts which indicate the above-mentioned fact. He adds that the spoken dialects resort to brief expressions. This is clear in riddles and proverbs. It uses the symbols in many cases.

Dr. Morsi speaks of the metaphor in the riddle. He says that it is based on surprise and excitement to assert a certain point and give it the chance to show the intended intellectual connections.

The metaphor plays a great role in the proverbs. Folk poetry and folk songs resort to metaphor. The writer gives some examples in which this artistic form is clear.

He cites a «magrouda» (a form of Aariban folk poetry), in which the folk singer describes the beauty of his beloved.

He then speaks of the proverbs prevalent in the rural societies in Egypt.

The community exalts wisdom and honesty. This fact is clear in folk songs, folk tales and proverbs.

GOLD IN FOLK TRADITION

by

Ahmed Adam Mohamed

Gold is closely attached with man, religion and rites. The writer traces the history of gold in Egypt and India.

The ancients believed that gold was generated from the rays of the sun. Tribes in West Indies and America believe that gold has a spirit and they take much care not to disturb that spirit.

Ancient Indians believed that gold, fire and light were one thing. The Indian old books described gold as immortal.

The ancients also believed that gold had taken its brilliant colour from the sun.

The word «Nub» in hieroglyphic language means gold and it was closely connected with Hathor, the goddess of love, mirth and joy, usually represented as having the head of a cow carrying the disc of the sun between her horns. That is why the ancient Egyptians attributed great magical powers to gold.

The writer then deals with the attempts of old alchemists to find out the philosophers' stone in the belief that it would change base metals into gold.

This precious metal is an important motif in myths and folk tales.

Ahmed Adam cites the story of Midas, King of Phrygia to whom Dionysus

writer cites Adham Al Sharkawi, Hassan and Naama, Zahir and Nargis, and Ezz Al Arab. The writer gives, in brief, the different kinds of mawals.

The folk tale is characterized with a special structure. The bard is conscious, when he narrates a folk tale, that this selected type has a certain form which people enjoy.

The folk tale of Ezz Al Arab is a long mawal

Ezz Aa Arab married a woman called Hagir. As he begot no children he married another woman who gave birth to a child. The first wife Hagir managed to replace the new-born child with a dead one. The second wife, however found that the corpse was not her son's when she looked for a certain mark in the body which characterized the child. Ezz Al Arab divorced Hagir. His second wife gave birth to a girl called Souad.

The kidnapped child Khairy was left on the sea-shore. A fisherman found him and took him home where he was raised with his son Rida. Khairy became a young man. It happened that he met with Souad. He loved her and asked his father to help him get married with Souad. The fisherman went to Ezz Al Arab and asked him the hand of his daughter. But when the mother of Souad saw Khairy she recognized him at once and announced that he was her son. She asked the two men to look for a certain mark in his body which they did. Souad was married to Rida and Khairy had to look for another girl.

Dr. Nabila analysis the incidents in the above-mentioned folk tale. She concludes her article by urging folklorists to evaluate the expressive forms to which the bard resorts as they reflect his character and his community.

VARIOUS TENDENCIES IN FOLK SONG RESEARCH WORK

by

Dr. M. Fahmy Higazy

Dr. Higazy points out the various researches in folk songs. He then speaks of the nature of folk song and says that scholars studied the composition of folk song, is it the creation of an individual or composed by a group? He presents the different views. He asserts that folk song is subject to modification and that it has a social role in people's life.

He then proceeds to the compiling and archiving of folk songs.

Field work is interested in folk singing, not in mere collecting and describing texts.

The writer cites the difference between the method of field in the nineteenth century and that of the twentieth. He points out the problems that face the field worker in recording his texts.

He presented the various recognized methods of classifying the folk songs.

The writer made stress upon the comparative historical method, which comprises :

- a) Recording literary phenomena.
- b) Comparative study of the type.
- c) Comparative study of the sequence of a particular form.
- d) Study of the perpetual influence and borrowing

Dr. Higazy summed up his article by citing the modern phenomenon of the influence of mass media upon the folk song

used the latter in making the mats, baskets, sieves, plates, fans and sandals. Brooms and brushes were made of the palm twigs and ropes of fibres. The Egyptians used to put palm-leaf stalks on the graves on feast-days. The dates are given as alms to the poor. The Arabs prepared some drugs from palm-trees. The writer describes in detail the different kinds of those drugs.

Palm-trees in Egypt are numerous and they give different kinds of dates.

Inhabitants of Egypt still use the dry palm-leaf stalks in making chairs, tables and beds (Angareeba).

There is a famous folk game called «Hoksha», played by two teams with a ball made of palm fibres. Each player hits the ball with a palm-leaf stalk about one metre long

The palm-leaf stalk is used as a fire flint in the Oasis of Siwa.

Lace straw baskets, plates, fans, «margoons», fly-whisks, pack-saddles and mats are made of palm leaves. Women in Siwa are well-experienced in those handicrafts.

The season of dates gathering witnesses many wedding celebrations.

In the Oases people store dates in the «Zanabeel».

They extract a kind of honey from the dates. They get from the ripe dates a kind of red sugar and a special liquor called «Araki».

In Siwa, says Dr. Osman Khairat, people believe in evil eye. To save their palm trees they hang on them donkeys bones, deer horns and pieces of ceramics. In the Dakhla Oases the mother hangs a palm-leaf stalk carrying seven leaves

round the neck of the new-born child to protect him from the evil eye. She hangs over her breast a palm-leaf stalk, incised seven times by a man called Mohammed to protect herself also.

Dr. Khairat concludes his article by describing in detail the different kinds of crates made of palm leaf stalks.

* * *

THE FOLK BARD

by

Dr. Nabila Ibrahim

The folk bard, undoubtedly, transmits the literary folk tradition from generation to generation.

The writer is of opinion that folklorists have to find how the folk tradition was transmitted to the reciter. She says that they used to look for old reciters when they do their field work. Folklorists, she adds, never listen to a new reciter unless he is endowed with a sweet voice

The new reciter listens carefully to the old ones. He learns a certain type of folk tradition and becomes acquainted with characters, places and customs mentioned by oldbards. He then tries to recite what he learned in a limited field

Dr. Nabila asserts that there is a great resemblance between the «Siras» in style or in themes. She cites a number of examples extracted from some Siras.

The «mawal» is a well known type of Arabic folk tradition. Many folk tales are narrated in «mawals», among which the

By AHMED ADAM

FOLK MUSIC IN NUBIA
ITS RELATION WITH ANCIENT
EGYPTIAN MUSIC

by

Dr. M. Ahmed Al Hofni

The Nubian tribes, says Dr. Al Hofni, are descendants of Ancient Egyptians. The word Nubia means «The land of gold» in the hieroglyphic language.

The Nubian is an artist by nature. He is fond of decoration and likes to hear music.

The «tambour» is one of the most popular string instruments used by Nubians. It is also called the «Kithar» or «Kissir». It is a five-stringed instrument which the player carries on his chest in a horizontal or vertical position. This instrument is identified with the «Simsimiya», the well known musical instrument in the Canal Zone. It was called «Kennar» in the hieroglyphic language. In Arabic it is called «Kennara» which is obviously derived from the Ancient Egyptian word. An Ancient inscription, found in the tombs, shows a woman playing this instrument. Five «Kennars» were found among the monuments. One of them is in the Egyptian Museum in Cairo.

Among the musical instruments known in Nubia Dr. Al Hofni cites the «Selamiya» and the «Cole». They are reeds open from both sides. The musician carries a number of these instruments which vary in size and length to get the suitable tune.

The writer, then, deals with the drums in Nubia, among which are the tambourine and the Sudanese drums.

He speaks of folk songs in Nubia. In one of these folk songs the Nubian praises his camel and says that he lived happily with him. The «Nameem» is a kind of folk song sung by two, three, or four persons who sit in a circle and sing one after the other, with the accompaniment of clapping the hands. The rhythm may be simple or composite. Dr. Al Hofni cites a number of texts as an example of the Nubian folk songs.

* * *

THE PALM TREE
IN FOLK TRADITION

by

Dr. Osman Khairat

The writer deals with the history of the palm-tree in Egypt, Arabian Gulf zone, India and Mediterranean regions. Palm trees had a special value in Ancient Egypt. Dr. Khairat says that palm-trees were regarded as sacred by the Ancient Egyptians. They are pictured on the walls of some tombs and temples, specially in Algorna and Aldeir Albahari.

Ancient Egyptians extracted from the dates a kind of liquor which they used in embalming the bodies of the dead. They covered their houses with roofs made of palm-trunks and palm-leaf stalks. They

THE FOLKLORE INSTITUTE

by

Dr. Abdel Hamid Younes

Dr. Younes begins his article by emphasizing the necessity of establishing the Folklore Institute within the frame of the Academy of Arts.

The interest in folklore, he says, indicated the utmost need to studious generations, able to distinguish between the original and the non-original, and to save folk tradition from the remnants and survivals which impede the cultural progress.

The editor is of opinion that we can make use of the possibilities in the various institutes of the Academy by establishing special departments for folk music, folk dance, and folk drama.

He suggests that the proposed institute should be divided into the following sections :

1. — Section of folklore which comprises the theoretical study of folkloristics, field work, archiving and various methods of comparative studies. It also includes folk literature, customs, traditions and practices.

2. — Section of folk music which deals with theoretical and practical studies. It treats the various characteristics of folk music, its origins, instruments, and the laws of its evolution.

The writer remarks that it is profitable to establish a special department for folk music in the Conservatoire.

3. — Section of folk dance which would be one of the most important units of the proposed institute. Dancing has its roots in human culture. It is connected with the various folk arts. This section will enable the student to distinguish between folk dance and the so-called «oriental dance».

The editor suggests also to establish a special section for folk dance in the Ballet Institute.

4. — Section of folk arts and crafts will graduate generations of students specialized in the traditional plastic arts. It will arouse the interest in apprenticeship which depends upon direct instruction between masters and trainees.

5. — Library and archives department : such institute cannot be detached from the present «Folklore Centre», which must be adapted to the needs of the proposed institute.

The writer says that the institute must comprise a permanent museum and plan for local museums and exhibitions. In the near future an open ethnographical museum can be established within the frame of the Folklore Institute. It will give chance for post-graduates to be specialized in the various branches of folkloristics. Students from various Arab speaking countries can join in the studies and activities of the institute.



Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hiiny

Ahmed Rousdi Saleh

Dr. Nabila Ibrahim

Fawzi El-Anteel

Dr. Ahmed Morsi

Editorial Secretary :

Tahseen Abd El-Hay

Art Supervisor :

El-Sayed Azmy

Office : 5, 26 July Str.

A Quarterly Magazine

